جامعــــــــةالأزهـــــر- غـــــزة

عمــــادة الدراســــات العليــــا

كليـــــة الآداب والعلـوم الإنسانية

قســـــم اللغـــــة العربيـــــة



التناص في شعر يوسف الخطيب

دراسة وصفيّة تحليليّة

Intertextuality in Yousef Al-Khatib's poetry

An Analytical and Descriptive Study

إعداد الباحث

خميس محمد حسن جبريل

إشراف

الأستاذ الدكتور/ أحمد جبر شعث

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلّبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية - الأدب والنقد

من كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة الأزهر - غزة

١٤٣٦هـ - ٢٠١٥م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ دَعْوَاهُمْ فِيهَا سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلَامٌ وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنِ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ ﴾

(سورة يونس، الآية : ١٠)

عن ابْنِ عَبَّاسٍ رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمَا، أنَّ النَّبِيَّ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ كَانَ إِذَا قَامَ مِنَ اللَّيْلِ يتَهَجَّدُ، قَالَ: (اللَّهُمَّ لَكَ أَسْلَمْتُ، وَبِكَ آمَنْتُ، وَعَلَيْكَ تَوَكَّلْتُ، وَإِلَيْكَ أَنَبْتُ، وَبِكَ خَاصَمْتُ، وَإِلَيْكَ حَاكَمْتُ، فَاغْفِرْ لِي مَا قَدَّمْتُ وَمَا أَخَّرْتُ، وَمَا أَسْرَرْتُ وَمَا أَعْلَنْتُ، أَنْتَ المُقَدِّمُ، وَأَنْتَ المُؤَخِّرُ، لاَ إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ)

(صحيح البخاري، حديث رقم ١١٢٠)



إهداء أول

إلى من صَعدتْ روحُه إلى بارئها.. والدي رحِمه الله

إلى نبض العطاء والحنان.. الوالدة الغالية أكرمها الله

إلى ريحانة العمر.. زوجتي العزيزة

إلى سنابل الأمل.. أبنائي حسام، وربا، ومحمد، ونور

إلى شموع الحياة.. أخواتي وإخوتي

إلى كلّ الرفاق والأحباب

إليهم جميعاً أُهدي هذا العمل

مع خالص المودّة والوفاء



إهداءٌ ثانٍ

إلى أولئك القابضين على زناد الكلمة

أملاً نابضاً، وحقّاً واعداً

﴿وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ﴾

الأنفال: ٧-٨

إلى الشاعر الراحل (يوسف الخطيب)

عنواناً شامخاً، وموقفاً ثابتاً

(إذا افترضتُ أنني سأبلُغُ يوماً قِمّةً شعريةً عليا مُضاهِيَةً لِامريءِ القيسِ، أو لأبي الطَيِّبِ، أو لأبي العلاء – وذلك مُجردُ افتراض – فَسَأفضحُ السِرَّ لأربعةِ الرياح، وأنقُشُهُ على صدر السماء: [بأن كلَّ الفضلِ في هذا.. مَرجِعُهُ إلى كُلِّ هؤلاء..] حيث لا فَضْلَ لأي شاعرٍ معاصرٍ، على مَنْ سَبَقُوهُ، إلا بفضل هؤلاءِ الذين سَبَقُوهُ، عليه!!..)

الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٩/٣



شكر وتقدير

أتقدّمُ بواجبِ الشكرِ، وعظيمِ المودّةِ إلى أستاذي الكريم الأستاذ الدكتور/ أحمد جبر شعث، على تفضّله بالإشراف على هذه الرسالة.

كما أتوجّه بخالص الامتنان إلى كلّ من: الأستاذ الدكتور/ فوزي إبراهيم الحاج، والأستاذ الدكتور/ عبد الجليل حسن صرصور، على تكرّمهما بمناقشة هذا البحث.

وأيضاً أسجّل تقديري لأساتذتي الأفاضل: الأستاذ الدكتور/ محمد صلاح أبو حميدة، والأستاذ الدكتور/ فوزي الحاج، والأستاذ الدكتور/ صادق أبو سليمان، والأستاذ الدكتور/ محمد البوجي، وجميع أعضاء الهيئة التدريسية في قسم اللغة العربية في جامعة الأزهر بغزة.

كما أُبرق بالتحية، وفاءً وعرفاناً، إلى كلّ من: الدكتور/ أحمد طعمة حلبي، والدكتور/ عمر عتيق، والأستاذ/ مراد السوداني.

واللهَ أسألُ أن يجزيَ الجميعَ خيرَ الجزاء.



الملخّص

تبحث هذه الدراسةُ ظاهرةَ التناصّ في شعر الشاعر الفلسطيني (يوسف الخطيب)، وتحاول الكشف عن بعض مضامينها وخصائصها الفنية، وتوضيح دلالاتها، وجماليّاتها وطاقاتها الإبداعية، ومدى تعبيرِها عن رؤيته الشعرية، وحالته الوجدانية والنفسية، كما ترصُد حجم تناغمها مع مواقفه الفكرية. والقارئ لشعر الخطيب يتلمّس غزارة الموروث الإنساني وكثافة معالم التناص، بحيث تتعالق تلك المعالمُ مع رؤاه، ومواقفه، وتحمل ثراءً دلاليّاً ونفسيّاً يستحقّ الدراسة؛ فقد استطاع الخطيب أن يصهر في أتون تجربته الشعرية ثقافاتٍ عديدةٍ، مختلفةِ الأجناس، والأعراق، والبيئات، ومن هنا تنبُع أهميّةُ الدراسة من كونها تعالج ظاهرةً فنّيّةً في شعر الخطيب لم يتمّ تحليلُها ودراستُها كدراسة مستقلّة.

وتهدف الدراسة إلى رصد مصادر التناص في شعر الخطيب، والكشف عن آليات استدعاء النصوص، وتوظيفها فنياً ودلالياً في تحقيق القيم المعاصرة. وتفسير سيطرة بعض المصادر، أو الأشكال التناصية، والكشف عن بعض المضامين والخصائص الفنية التي يمتاز بها تناص الخطيب، واكتشاف درجة خروج الخطيب عن التضمين، والاقتباس، وحشد الرموز إلى امتصاص المصادر المتنوعة، ومحاورتها، وصهرها في نصّه الإبداعي. واستكناه الأنساق والوسائل الفنية التي ظهرت في نظام العنونة في متناصّات الخطيب الشعرية.

وقد اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي، حيث اتّسقت الدراسة في تمهيدٍ، وثلاثة فصولٍ، وخاتمةٍ، أما التمهيد فقد تناول مفهوم التناص وآفاقه، ودرس الفصلُ الأول التناصَّ في شعر الخطيب من حيث مصادره الدينية، والتاريخية، والأدبية، والشعبية، والأسطورية، وبحث الفصلُ الثاني أشكالَ التناص في شعر الخطيب من حيث الاقتباس، والإشارة، والامتصاص، والأسلوب، وتناصّ الشخصيات، ودرس الفصلُ الثالث التناصَّ وعلاقتَه بشعريّة العنوان، من حيث تشكيلاته وارتباطاته بفضاء الديوان والقصيدة. ومن أهم النتائج التي توصّلت إليها الدراسة: شيوع معاني الحرية، والعدالة، والثورة على الظلم والفساد، والبعث، وعذاب الغربة، وألم الفُرقة، والدعوة للوحدة، كما تنوّعت دلالات بعض الشخصيات والأحداث التاريخية، إما بشكلٍ مماثلٍ لما عُهِد عنها أو بشكلٍ مغاير، كما أن الشاعر (يوسف الخطيب) وسَّع من قدرتها الدلالية وفقاً لرؤيته وخيالاته. ووسَّعت استدعاءاته الأدبية من أفق تجربته الشعرية، وعمَّقت من مواقفه الفكرية وانسجمت معها، كما تداخلت مصادر التناص مع بعضها البعض، وتمازجت، وشاعت الرمزية والسخرية. وأيضاً تنوّعت أشكالُ التناص وكان التناص الامتصاصي والأسلوبي أعمقها فنّيّاً، كما انسجمت عناوين الخطيب دلاليّا مع فضاء ديوانها وفضاء قصائدها؛ وفقا لحالته الوجدانية، ورؤيته الفنية، ومواقفه الفكرية.



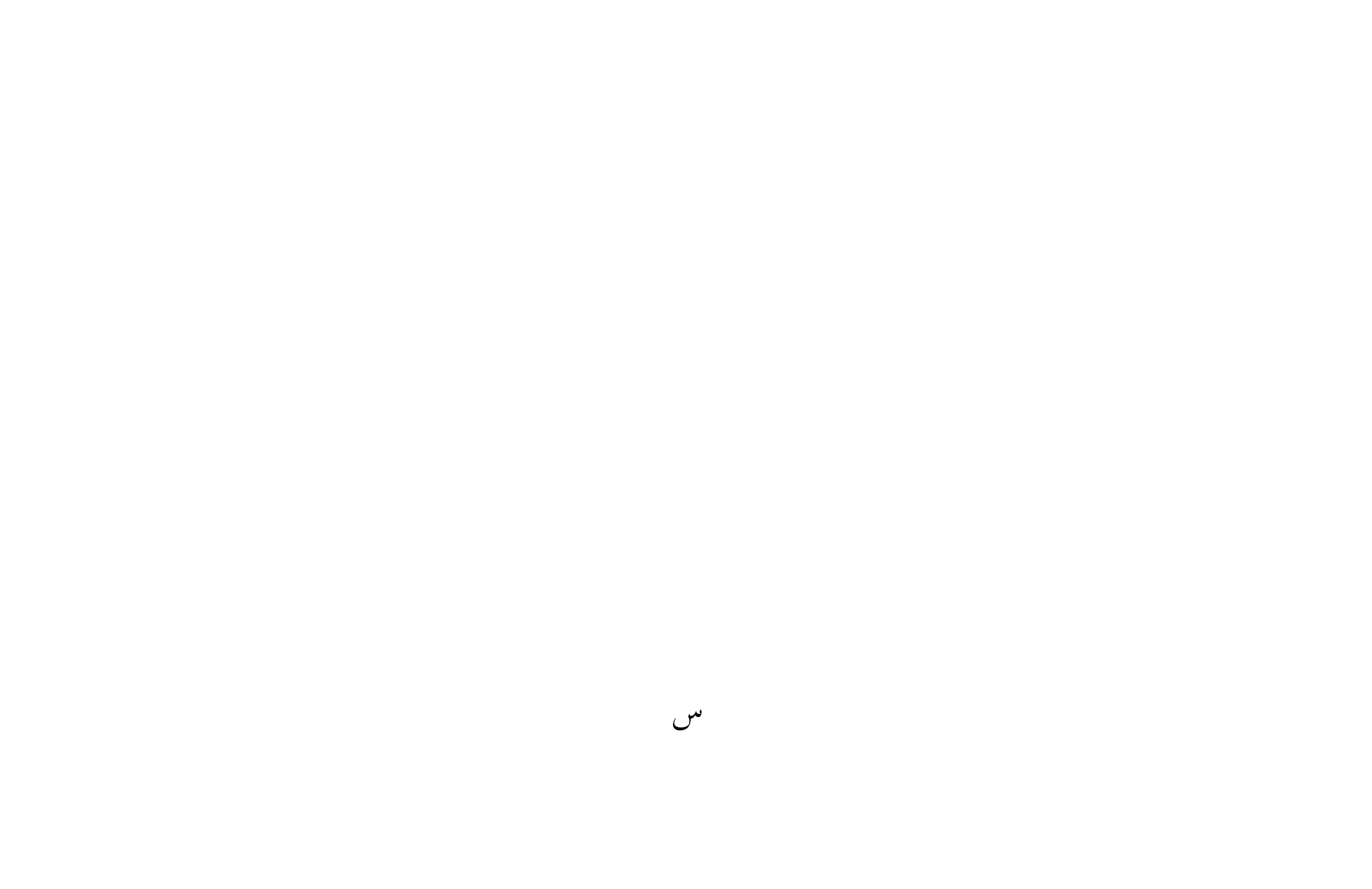
Abstract

This study examines the phenomenon of intertextuality in the poetry of the late Palestinian poet (Yousef Al-Khatib), trying to shed some light on its contents and artistic characteristics, clarifying its implications, and aesthetic and creative energies. It also explores to what extent intertextuality expresses his vision of poetry, and emotions, and psychology, and displays the amount of its compatibility with his intellectual positions.

The importance of the study emerges as it deals with a literary phenomenon in Al-Khatib's poetry that has not been analyzed and studied independently. It also monitors the recruitment and landmarks of Al-Khatib's creative intertextuality in terms of sources multiplicity, the diversity of its forms, and its poetic titles.

The analytical descriptive approach was adopted, and the study was divided into: an introduction, three chapters, and a conclusion. The introduction tackled the concept of intertextuality and its prospects. The first chapter studied intertextuality in Al-Khatib's poetry in terms of religious, historical, literary, folkloric, and legendary sources. The second chapter studied forms of intertextuality in Al-Khatib's poetry in terms of quotation, reference, absorption, style, and inter-personalities relationships. The third chapter examined intertextuality and its relationship with the poetic case of titles in terms of formation and relevance to the collection and the poem.

The findings of the study highlighted predominance of the meanings of freedom, justice, and the revolution against injustice and corruption, and renaissance, and the agony of alienation, and the pain of division, and call for unity. The connotations of some of the characters and historical events varied either in a similar or in a different way to what have been usual. It also concluded that he expanded the ability of its semantics according to his vision and imagination. He also expanded the literary recall depending on experience that deepened his intellectual standings. The sources of intertextuality overlapped with each other, and irony and symbolism spread and intertextuality varied the absorptive intertextuality was stylistically the deepest. Al-Khatib's titles semantically consisted with the space of collections and poems according to his emotions, vision of art, and his intellectual positions.



فهرس المحتويات



المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد بن عبد الله ﷺ، وبعد:

فإنه لمن البديهيّ القول إن قدرةَ الشاعر المعاصر على التميّز والإبداع الفنّي تكمن في إحدى جوانبها في تشرّبه لجُملةٍ من البُنى اللغويّة، والفنيّة التي استقرتّ في ذهنه، من مؤثّرات ثقافيّةٍ، معرفيّةٍ، متعدّدةِ المصادر؛ لذا كانت حاجته كبيرة إلى استيعاب التراث الإنساني، والإلمام بأكبر قدرٍ مستطاعٍ من الثقافة والفنون؛ ليوسّع من نظرته إلى الأشياء ويعمّق رؤيته الشعرية، وقد أطلق النقد الأدبي المعاصر على هذا الحضور والاستدعاء الفعّال للموروثات الإنسانيّة، والمخزونات الثقافيّة داخل النص، مصطلح (التناص Intertextuality)، حيث وفد إلينا هذا المصطلح عبر جهود النقاد الغربيين، أمثال: ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وجيرار جينيت، وغيرهم، فتلقّفه النقاد العرب، مع اختلافٍ في ترجمة المصطلح، وتباينٍ في توظيفه بين التيّارات الأدبيّة. وكان شاعرنا الفلسطيني (يوسف الخطيب) ممّن احتفى شعره بتلك الظاهرة؛ فلا يكاد ركنٌ من أركان ديوانه، أو مقطعٌ من قصيدةٍ له أن يخلوَ من استحضارِ نصوصٍ غائبةٍ امتصّها وعيُه، وانتشى بها وجدانُه. وقد تعدّدت مصادر ومرجعيّات تلك الظاهرة، كما تنوّعت أشكالها وطرق توظيفها، وأثّرت على نظام العنونة في شعره.

ميدان الدراسة:

تتناول الدراسةُ التناصَّ في شعر (يوسف الخطيب) أحدِ الشعراء الفلسطينيين البارزين، وذلك من حيث المصادر، والأشكال، وشعريّة العنوان، بالاعتماد على أعماله الشعرية الجاهزة التي أصدرها عن دار فلسطين للثقافة، والإعلام، والفنون بدمشق، وبالتعاون مع الاتحاد العام للكتاب، والأدباء الفلسطينيين برام الله، وضمّت جميع دواوينه.

- الجزء الأول والمعنون بـ (العندليب المهاجر) تضمّن ديوانيْ: (العيون الظماء للنور) الصادر عام ١٩٥٥م، و(عائدون) الصادر عام ١٩٥٩م.
- الجزء الثاني والمعنون بـ (سيأتي الذي بعدي) تضمّن ديوان (واحة الجحيم) الصادر عام ١٩٦٤م، وقصائد لاحقة.
- الجزء الثالث والمعنون بـ (امنع الخمرة عني) تضمّن العديد من القصائد بينها المطوّلات: (رأيت الله في غزة) و(بالشام أهلي والهوى بغداد).

دواعي اختيار موضوع الدراسة:

إن ظاهرة التناص عند الخطيب لم تحظَ بدراسةٍ شاملةٍ متخصّصة، تسبر أغوارَها، وتكشف عن مدى استفادة الخطيب من التراث الإنساني، وتفاعله معه، وتُظهر مدى تعبيرِها عن رؤيته الشعرية، وحالته الوجدانية، وترصُد حجم تناغمها مع مواقفه الفكرية. والقارئ لشعر الخطيب يتلمّس غزارة الموروث الإنساني وكثافة معالم التناص، بحيث تتعالق تلك المعالمُ مع رؤاه، ومواقفه، وتحمل ثراءً دلاليّاً ونفسيّاً يستحقّ الدراسة؛ فقد استطاع الخطيب أن يصهر في أتون تجربته الشعرية ثقافاتٍ عديدةٍ، مختلفةِ الأجناس، والأعراق، والبيئات. وأيضا اختيار الباحث شعرَ الخطيب موضوعاً لدراسته يعبّر عن ميولٍ لخاصّة فكريّة تميّز شعر الخطيب، ففي شعر الخطيب بقدر ما يظهر عشقه لفلسطين، وترابها، وإيمانه بضرورة التحرير، وحتميّة العودة، بقدر ما يظهر إيمانه بالعروبة، ودعوته للوحدة العربية.

بالشامِ أهلي، وبغدادُ الـهوى، وأنا بالقدسِ، فوق صليبِ الطُّورِ أَنتظِرُ

بِالشامِ أهلي، وإِنْ عُدَّت مَنازِلُـهم فالشمسُ، والقوسُ، والمِيزانُ، والقَمرُ

هُمْ بَدءُ ذاكرةِ العلياءِ أَجنحةً وصِيغَ منهم قَضاءُ اللّـهِ والقَدَرُ

بـالشامِ أهلي، ولـي بـالرافِدَينِ هَوَىً يَظَلُّ يَكبُرُ، إِنْ عُذّالهُ كَثُروا

كما عبّر الخطيب في شعره عن أهمّ القيم الإنسانية المتعلّقة بالعدل، والحرية، ونبذ الظلم، فدعوتُه واضحةٌ إلى إزالة كل معالم الانكسار والتخاذل، ومقاومة كلّ مظاهر القهر، والفساد، والتخلّف، والخطيب صاحب رؤيةٍ، وموقفٍ ظل ثابتاً عليهما، رُغم محاولات بعض الأنظمة العربية، أو كما يصفها (مؤسسة السلطان) لتهميشه، وإقصائه.

أهداف الدراسة:

يُتَوقّعُ من هذه الدراسة أن تحقّقَ الأهدافَ الآتية:

١. رصد مصادر التناص في شعر الخطيب، والكشف عن طرق، وآليات استدعاء النصوص، وتوظيفها فنياً، ودلالياً في تحقيق القيم المعاصرة.

٢. تفسير سيطرة بعض المصادر، أو الأشكال التناصية، أو الرموز التراثية على أخرى.

٣. الكشف عن بعض المضامين والخصائص الفنية التي يمتاز بها تناص الخطيب، وتوضيح دلالات التناص، والكشف عن جماليّاته وطاقاته الإبداعية؛ للتعرّف على مدى تغلغل الموروث الثقافي.

٤. اكتشاف درجة خروج الخطيب عن التضمين، والاقتباس، وحشد الرموز إلى امتصاص المصادر المتنوعة، ومحاورتها، وصهرها في نصّه الإبداعي.

٥. الكشف عن طرق استحضار الشخصيات، وأثرها في إبعاد شعر الخطيب عن الغنائية.
٦. استكناه الأنساق والوسائل الفنية التي ظهرت في نظام العنونة في متناصّات الخطيب الشعرية.

أهمية الدراسة:

تنبع أهميّة الدراسة من كونها تبحث ظاهرةً فنّيّةً في شعر الخطيب، لها دورها في عمليّة الخلق الشعري، حيث ترصد الدراسةُ معالمَ إبداعِ الخطيب في توظيف التناص، من حيث تنوّع مصادره، واختلاف أشكاله، وشعريّة عنوانه، بالإضافة إلى تسليط الضوء على إبداع شاعرٍ لم يأخذ حقّه بالدراسات المستفيضة، والمتعمّقة، وإتاحة المجال لفهمٍ أعمق لتجربته الشعرية، وربط ذلك الفهم برؤيته الفكرية والأيديولوجية.

منهج الدراسة:

اعتمد الباحث في دراسته على المنهج الوصفي التحليلي، من خلال استبطان نصوص الخطيب واستنطاقها عن طريق رصد علاقات تقاطعها مع النصوص السابقة لها، وفكّ بنائها اللغوي والتركيبي؛ بغية الكشف عن سماتها الدلالية، وتفسير إشاراتها مع عدم إهمال المرجعيّات السياسية والتاريخية الفاعلة في التجربة الشعرية، وأثرها في عملية الإبداع الشعري.

وقد استعان الباحث بالإجراءات الآتية:

١. تتبّع ظاهرة التناص في شعر الخطيب، ورصدها، ووصفها، وتحليلها.
٢. سبر أغوار الدلالات، والإيحاءات، والرموز العميقة التي يمكن أن تستوعبها عملية التناص.
٣. الكشف عن مدى فاعلية التناص في حمل أبعاد تجربة الخطيب الشعرية.
٤. الكشف عن مدى تآلف أو تخالف النصوص المستحضرة مع السياقات الجديدة المطروحة فيها، ودراسة الأنساق الدالة التي تحكم عملية التناص.
٥. توظيف الإجراء الإحصائي في عملية التحليل؛ بهدف الوصول لنتائجَ علميةٍ دقيقة، قدر المستطاع.
٦. الاستعانة بمراجع تطبيقية عن التناص لدى شعراء آخرين، وتخريج الآيات القرآنية، والأحاديث الشريفة، والشواهد الشعرية والنثرية، والاستعانة بالمعاجم لتوضيح الدلالات والإشارات.

الدراسات السابقة:

في حدود علم الباحث أن ظاهرة التناص في شعر يوسف الخطيب على وجه التعيين لم يتمّ دراستها، دراسة معمّقة، ومستقلّة، بل إن الدراسات حول شعر الخطيب بوجهٍ عام كانت قليلة، وهي:

١- يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبوعيدة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ٢٠٠٢م.

وقد قسّمتها الباحثة إلى بابين: الباب الأول كان ترجمة عن حياة الشاعر، فتناولت مولده ونشأته ومفاصل في حياته وأعماله الأدبية، وتجربته الشعرية بحسب مراحل تطورها زمنيّا، أما الباب الثاني فخصّته للدراسة الفنية وتناولت فيه بناء القصيدة ثم اللغة الشعرية ثم الموقف من التراث ثم الصورة الشعرية ثم الموسيقى.

٢- دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

وقد قسّمها الباحث إلى أربعة فصول جاءت على الترتيب الآتي: محاور التجربة الشعرية، التشكيل الفني، الرمز والأسطورة، الأسلوب واللغة والبنية الإيقاعية.

وقد وردت بعضُ الإشارات للظاهرة، كانت إحداها عبر مقالَيْن نقديّيْن للدكتور عمر عتيق، أحدهما بعنوان: (التناص الديني في شعر يوسف الخطيب) منشورا في مجلة مجمع القاسمي، والآخر بعنوان: (التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب) منشورا في مجلة جامعة الخليل، وبرغم أن الناقد لم يُشِرْ إلى أشكال التناص وجميع خصائصه ومصادره، إلا أنه يحسب له التركيز على السياقات التعبيرية لمصدرين من مصادر التناص (الديني والأدبي). وقد أشار الدكتور أحمد شعث في كتابه (الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر) إلى استدعاء الخطيب لأسطورتي (أوديب وبروميثيوس)، والإشارة الأخيرة للتناص كانت في حدود الصفحة الواحدة عبر ورقة نقديّة للأديب العراقي ناهض حسن (فائز العراقي) بعنوان: (يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض، ذاكرة النار) بمناسبة تكريم أقيم للخطيب في دمشق.

أقسام الدراسة:

اتّسقت الدراسة في تمهيدٍ، وثلاثة فصولٍ، وخاتمةٍ، أما التمهيد فقد تناول بالدراسة مفهوم التناص لغةً، واصطلاحاً من خلال أصول المصطلح وتطوره في النقد الغربي والعربي، حيث تم استعراض جهود ميخائيل باختين، وجوليا كريستيفا، وتودوروف، وجيرار جينيت، وعبد الله الغذّامي، ومحمد مفتاح، وعبد المالك مرتاض، وغيرهم، وخلال ذلك تم التطرّق إلى جذور التناص في التراث النقدي العربي من خلال مصطلحات التضمين، والاقتباس، والسرقة، والمعارضة، والمناقضة، وغيرها، ثم تمّ الحديث أخيرا عن أهمية التناص في النقد الأدبي.

وفي الفصل الأول تمّ دراسة وتحليل مصادر التناص في شعر يوسف الخطيب، وقُسّمَ إلى أربعة مباحث، درس المبحث الأول التناص الديني مع القرآن الكريم والسيرة النبوية والتوراة والإنجيل، فيما عرض المبحث الثاني للتناص مع التاريخ القديم والإسلامي والحديث والمعاصر، وقد تناول المبحث الثالث التناص مع الأدب القديم، ومع الأدب الحديث والمعاصر، والتناص الداخلي (مع نصوص الشاعر نفسه)، بينما درس

المبحث الرابع التناص الشعبي في الحكاية والسيرة الشعبية، والأغنية الشعبية، والمثل الشعبي، والعادات والتقاليد، وفيه أيضا تمّ بحث التناص مع الأسطورة العربية، ومع الأسطورة اليونانية، ومع الأسطورة البابلية والفينيقية، وأخيراً مع الأسطورة الرومانية.

أما الفصل الثاني فتمّ فيه دراسة أشكال التناص في شعر يوسف الخطيب، ووُزّعَ إلى خمسة مباحث، تناول المبحثُ الأول التناصَّ الاقتباسي الكامل والمحوَّر، بينما كشف المبحث الثاني عن التناص الإشاري، فيما تحدث المبحث الثالث عن التناص الامتصاصي، ودرس المبحث الرابع التناص الأسلوبي، وأخيرا في المبحث الخامس تمّ الحديث عن تناص الشخصيات.

وقد تناول الفصل الثالث والأخير التناص وشعريّة العنوان، حيث قُسّمَ إلى ثلاثة مباحث، بدأت بمبحث تمهيدي عن مفهوم العنوان في النقد المعاصر وأهميته، ودرس المبحث الثاني تشكيلات العنوان في شعر الخطيب، ثم وسّعنا الدراسة في المبحث الثالث والأخير حول العنوان المتناص والفضاء الشعري من خلال الديوان والقصيدة.

وفي نهاية الدراسة تم إيراد خاتمة كشف الباحث فيها عن النتائج، والاستنتاجات التي توصّل إليها، وألحقها ببعض التوصيّات.

واللهَ أسأل أن يلهمَني السدادَ في القول، والإخلاص في الفكر والعمل، وهو الموفّق والمستعان، عليه توكّلت، وإليه أنيب.



التمهيد

مفهوم التناص وآفاقه

التناص لغةً:

إنّ عملية الإبداع الفنّي تعتمد على جملة من البنى اللغويّة، والفنيّة التي تتسّرب من نصّ لآخر، عبر تعاقب الزمن، ولقد اعتمد الشاعر المعاصر في إبداعه على ما استقر في ذهنه، ووعيه، من مخزونات ثقافيّة، ومعرفيّة، متعدّدة المصادر، وقد أطلق النقد الأدبي المعاصر على هذا الحضور والاستدعاء الفعّال للموروثات الإنسانيّة، والمخزونات الثقافيّة داخل النص، مصطلح (التناص Intertextuality)، والشاعر المعاصر اعتبر نفسَه "ثمرة للماضي كله، بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات، التي لا بد أن يحدث بين بعضها وبعضها، تآلف وتجاوب. هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى، وهو حين يضمِّن شعره كلاماً لآخرين بنصه، فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد، بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"[١]؛ وعليه فالتناص "شيء لا مناصّ منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي من ذاكرته. فأساس انتاج أي نصّ هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي"[٢]، وتزداد حركيّة النص من خلال هذا التفاعل القائم بين استدعاء الشاعر للنص السابق وتأويل المتلقي للنص الحاضر.

والتناص ترجمةٌ للمصطلح الانجليزي (Intertextuality) وهو مصدر للفعل (تناصّ) ومادته (نَصَصَ) وفي المعاجم العربية: نَصَّ الحديث إليه: رفَعَه، ونَصَّ الشيءَ: أَظْهَرَهُ وحَرَّكَهُ، ونَصَّ المَتَاعَ: جَعَلَ بعضَهُ فوقَ بعضٍ، ونَصَّصَ غَرِيمَه وناصَّهُ: اسْتَقْصَى عليه، وناقَشَهُ. وانْتَصَّ: انْقَبَضَ، وانْتَصَبَ، وارتْفَعَ، واسْتَوَى واسْتَقَامَ[٣]، وتَنَاصَّ القَوْمُ: ازْدَحَموا[٤]. ويبدو أن الدوالّ اللغوية لمادة (نصص) تحيلنا لمعاني: الإسناد والإظهار والانتصاب والاستقامة والاستقصاء، بجانب معنيي التراكم والتزاحم الذيْن يقتربان من مفهوم التناص فالازدحام يشير إلى التداخل وجعل المتاع بعضه فوق بعض عُرضة للدمج والتركيب المتداخل المتنوّع، بالإضافة إلى أن الوزن الصرفي للتناص (تناصص/ تفاعل) يدل على التشارك والتفاعل والتمايز، والتفاعل

---

(١) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، د. ت، ص٣١١.

(٢) تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص١٢٣.

(٣) انظر: لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ، مادة نصص، ٩٧/٧ وما بعدها. وانظر: القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة (نصّ)، ٦٣٢/١ وما بعدها.

(٤) انظر: تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٤١٤ هـ، ٣٧١/٩. وانظر: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى وزملاؤه)، دار الدعوة، القاهرة، د. ت، مادة (نصص)، ٩٢٦/٢.

النصّي لا يتمّ في حقيقته بلا تداخل وتحاور.

والتناص سواء في اللغة الانجليزية (Intertextuality) أو اللغة الفرنسية (Intertextualité) عبارة عن اندماج لفظ (text) الدال على محور العملية الإبداعية، مع لفظ (Inter) الدال على شكل تلك العملية، ولفظ (text) مشتقٌّ من الفعل اللاتيني (texture) بمعنى يحوك أو ينسج وهو بذلك يوحي بسلسلة من الجمل والملفوظات المنسوجة بنيوياً ودلالياً[١].

التناص اصطلاحاً:

أولا: التناص في النقد الغربي:

لعلّ السبب في ظهور مصطلح التناص هو محاولة التحرّر من القيود التي فرضتها البنيوية، لا سيّما في بداياتها، على دراسة النصّ الأدبي إذ اعتبرت النصّ بنية لغوية مغلقة على ذاتها ومكتفية بذاتها ويفسّر بعضها بعضا، بعيدا عن أيّ أثر يشير إلى المبدع أو إلى رؤاه الفكرية[٢].

وقد برز مصطلح (التناص Intertextuality) في الساحة النقديّة إلى حيّز الوجود الفعلي على يد الناقدة الفرنسية – البلغارية الأصل – (جوليا كرستيفا) في جهودها البحثيّة، ثم تبنّته جماعة (تيل كيل – Tel Quel) النقدية[٣]، وبعد ذلك انتشر في الساحة النقدية؛ فاستخدمته معظم المدارس: التفكيكية، والبنيوية، والسيميولوجية، والأسلوبية، بيد أن الإشارة الأولى لفكرة التناص كانت لـ (شكلوفسكي) أحد أقطاب المدرسة الشكلانيّة الروسيّة عبر قوله: "إن العمل الفني يُدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها. وليس النص المعارِض وحده الذي يُبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معين، بل إن كل عمل فنيّ يُبدع على هذا النحو"[٤].

ثم أطلق اللغوي والناقد الروسي (ميخائيل باختين – ت ١٩٧٥م) مصطلح (الحوارية Dialogism)

---

(١) انظر: التناص في شعر الرواد، د. أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م، ص١٠. وانظر: التفاعل النصي التناصية : النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٨-٢٩.

(٢) انظر: أفق الخطاب النقدي دراسات: نظرية وقراءات تطبيقية، د. صبري حافظ، دار شرقيّات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م، ص٥٠. وانظر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م، ص١٧. وانظر: التفاعل النصي، نهلة فيصل الأحمد، ص٨٣.

(٣) انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف – رولان بارث – أمبرتو اكسو – مارك أنجينو، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٩م، ص١٠١.

(٤) الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلاّمة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ٢، ١٩٩٠م، ص٤١.

للدلالة على تداخل النصوص؛ فكان أول من صاغ نظرية في تداخل النصوص وتعالقها[١]، وعنده أن الحوارية بين النصوص، أو التعبيرات تظهر من خلال دخول فعلين لفظيّين، تعبيرين اثنين، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، التي سمّاها باختين بالعلاقة الحوارية[٢]، ويؤكد باختين أن في كل أسلوب جديد، عنصراً مما نسمّيه ردّ فعل على الأسلوب الأدبي السابق، يمثل أسلبة مضادة مخفية لأسلوب الآخرين، وبناءً على ذلك؛ فالعمل الذي يقوم به المبدع في محاورته إبداعات الآخرين سلباً، هو نوع من المحاكاة الساخرة الصريحة[٣]، وبتأثير الحوارية ينفى باختين أن يكون الأسلوب هو الرجل، فالأسلوب عنده رجلان على الأقل[٤]؛ لذا ينفي وجود نصّ نقيّ وخالص من صدى نصّ آخر؛ لأن أيَّ عمل أدبي – بحسب باختين – لا بد أن يتوفر على علاقة حوارية مع غيره من النصوص، والخطاب الذي لا تتحقق فيه الحوارية، ولا تسكنه أصوات الآخرين، ليس جديراً بأن يكوّن المادة الخام للعمل الأدبي[٥].

ويرى باختين أن هناك نوعين من العلاقة بين الخطاب المقتبِس، والخطاب المقتبَس منه: الأول ظاهر، والثاني خفي، حيث شبّه الأول بالأسلوب الخطّي الذي يتمثل ميله الأساسي في خلق خطوط محيطية واضحة وخارجية لخطاب الآخر، الذي هو نفسه، خطاب أضفيت عليه من الداخل، سمات فردية فقيرة، بينما شبه الثاني بالأسلوب التصويري الذي يحاول فيه سياق كلام المؤلف، أن يبدّد كثافة خطاب الآخر، وانغلاقه على ذاته لكي يمتصه، ويمحو حدوده[٦].

وبالإضافة إلى أن (جوليا كرستيفا) تعدّ أول من أبرز مصطلح التناص إلى الوجود عبر تقديمها لكتاب ميخائيل باختين عن شعريّة ديستوفسكي، فإنها تعدّ أول من استخدمه في مجال التطبيق النقدي عبر بحوث كتبتها ما بين عامي ١٩٦٦م – ١٩٦٧م، وأعادت نشرها في كتابيها: (سيميوتيك)، و(نص الرواية)، متأثرةً بحوارية باختين[٧].

والتناص في رأي جوليا كرستيفا يتشكل ضمن ما أسمته بالإنتاجية النصية، وهو ما يعني عندها تداخلا نصياً وترحالاً للنصوص؛ ففي فضاء نص معين تتقاطع ، وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى، فالنص يُخلق اعتماداً على نصوص سابقة عليه، وتطلق كرستيفا، على عملية تقاطع أقوال معينة مع

---

(١) انظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص٤١. وانظر: التفاعل النصي، نهلة فيصل الأحمد، ص ٨٧. و انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، ص١٠٢.

(٢) انظر: ميخائيل باختين– المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م، ص١٢٢.

(٣) انظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص٤١.

(٤) انظر: ميخائيل باختين– المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، ص١٢٤.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص١٣٣–١٣٤.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص١٣٥–١٣٦.

(٧) انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، ص١٠١.

أقوال أو ملفوظات أخرى، في فضاء نصي معين، اسم (إيديولوجيم)[١]. وينقل الغذّامي عن كرستيفا قولها: " كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"[٢]، وبعد عقد من الزمان على انتشار هذا التعريف يأتي (لوران جيني) ليضيف سمة المجاوزة عندما يعرّف التناص بأنه عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصٌّ مركزي يحتفظ بزيادة في المعنى[٣].

ومن آراء كرستيفا أن الدلالة الشعرية تحيل إلى معانٍ أخرى مغايرة للخطاب الأول، حيث نستطيع أن نقرأ في الخطاب الأول أقوالا عدّة، من نصوص أخرى، وبهذا يتخلّق حول الدلالة الشعرية، فضاء نصي يستوعب أبعاداً جديدة، حيث يكون باستطاعة جميع عناصر هذا الفضاء النصي، أن تتطابق فيه، وهذا الفضاء النصي تطلق عليه كرستيفا (الفضاء المتداخل نصياً)، أو التناص، وعليه ترفض كرستيفا حصر الدلالة الشعرية أو تقليص حدودها، فهي – أي الدلالة الشعرية – مجال لتقاطع عدة شفرات – على الأقل اثنتين – ضمن علاقة متبادلة. وفي إطار دراستها للغة الشعرية داخل هذا الفضاء المتداخل نصّيّا (التناص) برز مفهوم التصحيفية والذي حاولت تطبيقه على أشعار (لوتريامون) حيث ميّزت في شعره، بين أنواع ثلاثة من التصحيفات[٤]:

١–النفي الكلي: وفيه يكون المقطع الدخيل منفياً كلية ، ومعنى النص المرجعي مقلوباً.

٢–النفي المتوازي: وفيه يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، ولكنّ هذا لا يمنع من إضافة معنى جديد، للنص المرجعي الأول.

٣–النفي الجزئي: وفيه يكون جزء واحد فقط من المعنى المرجعي منفياً.

وهذه التصحيفات ترجع في حقيقتها إلى شكلٍ واحدٍ من أشكال التناص، وهو التناص الاقتباسي المحّور، وفيه يقوم الشاعر بتحوير بنية النصّ المستدعَى، بالحذف، أو الإضافة، أو التغيير في المعنى بالنفي، أو التأكيد، أو التوسع، أو غير ذلك من أشكال التعبير.

وقد اهتمّ ريفاتير – من خلال دراسته في مجاليْ الأسلوبية والسيميائية – بالتناص لا سيّما في كتابه (دلائليّات الشعر١٩٧٨م) حيث عمل على تطبيق أفكاره ومنها التناصيّة على بعض النماذج الشعرية ويرى ريفاتير أن الكلمة ، أو العبارة لا يمكن أن تكون شعرية، إلا إذا كانت تحيلنا إلى أسرة كلمات أخرى موجودة

---

(١) انظر: علم النص، جوليا كرستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م، ص٢١–٢٢.

(٢) الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م، ص١٥.

(٣) انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، ص١٠٧–١٠٨.

(٤) انظر: علم النص، جوليا كرستيفا، ص٧٨–٧٩.

سلفاً[1]، وبذلك يكون التناص أساس لما يسمّى بالشعرية، حيث يوظّف التناص في خدمة الأسلوبية ويجعله مرتبة من مراتب القراءة التأويلية فيرى أن مرجعيّات النصوص هي نصوص أخرى وأن النصية مرتكزها التناص[2]. ويؤكد ريفاتير أن كل نصّ يخفي في داخله نصاً آخر. وهو – أي النصّ – تنويع على بنية واحدة، أو تعديل لها[3]. وعند حديثه عن الاشتقاق الإيداعي والذي يعرّفه بأنه: "تحويل دلائل محاكاةٍ إلى كلمات، أو عبارات ملائمة للدلالة، أو التحول من رحم[4] إلى نص"[5]، يميّز بين نوعين للاشتقاق الإيداعي[6]: أولهما: السيمات والافتراضات المسبقة، وثانيهما: التعابير الجاهزة (الشواهد) والأنساق الوصفية: الوصفية: وهي بقايا عبارات قيلت لأول مرة منذ عهد بعيد، وتحتوي طريقة أسلوبية خاصة، وترتبط غالباً بإيحاءات أدبية. ويؤكد ريفاتير على دور التناصّ في تعميق دلالات النصّ وتوسيع أفقه الإيحائي بقوله: "ليست القصيدة موضوع قراءات تقدّمية واسترجاعية لنصّها فحسب، بل هي أيضاً نسق قادر على إرجاع قابل للتوسيع، ولكنّه يظلّ إرجاعاً إلى كلمات يراقبه التناصّ"[7].

ويتبنى دريدا فكرة التناص، انطلاقا من منهجه التفكيكي حيث يعرض نظريته في تكرارية النصوص التي يلغي بها الحدود بين نص وآخر "لأن أي نص أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، فكل نص أدبي هو خلاصة تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر، وهي بهذا كله تحمل معها تاريخها القديم والمكتسب"[8].

ويرى رولان بارت (ت ١٩٨٠م) – ضمن طرحه فكرة موت المؤلف – أن كلّ نص هو تناص مصنوع من نصوص أخرى موجودة فيه، ولكنْ بمستويات مختلفة، حيث يتكون النص من كتابات كثيرة مركبة مأخوذة من ثقافات عدّة، تدخل مع بعضها في حوارات، وتتحاكى وتتعارض، فالنص فضاء متعدد الأبعاد، تتمازج فيه كتابات متعددة، وتتعارض من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره – أي النص – أصالة، وعليه يصبح المؤلف مجرد ناسخ ومقلّد[9]. ويرى بارت أن تميّز النص يعتمد على تنوّع وتعدّد دلالاته لأنه مبني من

---

(1) انظر: دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ترجمة ودراسة: محمد معتصم ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الخامس، الرباط، ط١، ١٩٩٧م، ص٣٩.

(2) انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، ص١٠٩.

(3) انظر: دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ص١٢.

(4) يقصد بالرحم: المصدر اللفظي الخام الذي يتولد منه النص.

(5) دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ص٣٢.

(6) انظر: المرجع السابق، ص٤٢–٦٠.

(7) المرجع نفسه، ص٢٢٨.

(8) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، ص٥٧.

(9) انظر: درس السيميولوجيا، رولان بارت، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص٨٥.

الاقتباسات المتداخلة مع النصوص الأخرى، ومن الإرجاعات والأصداء ومن اللغات الثقافية[١]. ويستبعد بارت وجود الفردية، أو الذاتية عند أي كاتب، حيث إن هذه الذاتية، هي نفسها مجرد نصوص سابقة، استقرت في المخزون الثقافي للكاتب، فالنص عند بارت "لن يكون امتلاكا، وهو يتمركز في حقل التبادل اللا متناهي للشفرات"[٢].

أما تودوروف فيرى أن النصوص لا تنشأ مما ليس نصوصاً، وأن كل ما يوجد دائماً إنما هو عمل تحويلٍ من خطاب إلى آخر، ومن نص إلى نصّ[٣]. ويؤكد أن العمل الأدبي يتشكّل من ثنائيّة الحضور والغياب للعناصر التراثية داخل بنية النصّ، والتي تتباين تبعا لمدى تواجدها في ذاكرة الشاعر والمتلقّي، فـ "ثمّة عناصر غائبة من النصّ، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، لقرّاء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات حضورية. وعلى العكس من ذلك بمكن أن نجد في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية. بيد أن هذا التقابل سيسمح لنا بتجميع أوّلي للعناصر التي تكوّن العمل الأدبي"[٤].

وقد أطلق تودوروف لفظ (السجلّات) على العمليات التي ترصد وجود أو غياب الإحالة على خطاب سابق، وقد سمى تودوروف الخطاب الذي لا يستحضر شيئاً مما سبقه بالخطاب الأحادي القيمة، أما الخطاب الذي يعتمد في بنائه على عملية استحضار خطاب آخر، فقد سمّاه خطاباً متعدد القيم. وقد ميّز في هذا الخطاب المتعدد القيم بين ثلاثة أنواع، هي:

١- المحاكاة الساخرة، التي تقوم على الحطّ من خصائص الخطاب السابق.

٢- السرقة الأدبية، وفيها يتمّ استبدال النص المعارِض بالنص المعارَض، من دون الإشارة إلى ذلك.

٣- الحوار، ويعتمد على بعض التغيير والتبديل بين النصين المعارِض والمعارَض[٥]، فالنص المعارِض المعارِض ليس استنساخاً، أو محاذاة للنص المعارَض، وإنما هناك دائماً حذف وإضافة.

ويضيف تودوروف نوعاً رابعاً من الخطابات المتعددة القيم، وهو ما يسميه شارل بالي (مؤثرات الاستحضار عبر الوسط)، حيث إن النص الجديد لا يُصنع بالاستناد إلى سلسلة من العناصر التي تنتمي إلى الأدب، بل بالرجوع إلى عناصر أخرى، كالأسلوب، أو نمط استعمال الكلمات، أو الطرائق الشعرية[٦].

وفي كتاب (مدخل لجامع النص ١٩٧٩م) يطلق جيرار جينيت مصطلح (التعالي النصي)، ويقصد به:

---

(١) انظر: الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، ص٦٤. وانظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م، ص١٦.

(٢) دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص٥٠.

(٣) الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص٧٦.

(٤) المرجع السابق، ص٣٠-٣١.

(٥) انظر: المرجع نفسه، ص٤٠-٤١.

(٦) انظر: المرجع نفسه، ص٤٢-٤٣.

ما يجعل النص في علاقة خفية أم جلية مع غيره من النصوص، وضمن المصطلح يُدخل (التناص)، أو (تداخل النصوص) ويقصد به: التواجد اللغوي (اللفظي)، سواء أكان نسبياً، أم كاملاً، أم ناقصاً لنص في نص آخر. كما يُدخل أيضا ضمن مصطلح (التعالي النصي) مصطلحا آخر، يسمّيه بـ (النظير النصي) والمراد به: علاقتا التغيير والمحاكاة، مثل (المعارضة)، و(المحاكاة الساخرة)[١]. ويطوّر (جينيت) من مفاهيمه تلك في كتابه (طروس ١٩٨٢م) ويطلق مصطلح (التعدية النصية/Transtextualité) وهو نفسه (التعالي النصي) الذي أطلقه سابقا، غير أنه يُسهب في توضيح أنواع علاقاته كما يأتي:

١-التناصيّة (Intertextualité): وهي علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدد من النصوص بطريقة استحضاريّة وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنصّ في نص آخر، وهي عنده أيضاً على درجات، وفقا لمدى وضوحها، فأوضحها: الاستشهاد المنصص، سواء أذَكَرَ المستشهِدُ المصدرَ الذي أخذ منه أم لا، ثم السرقة أو الانتحال، وهي اقتراض، أو اقتباس غير منصّص، ولكنه حرفي، ليس فيه تغيير لا بزيادة ولا بنقصان. ثم الإلماع أو الإيحاء، وهو نوع من الإشارة الخفية[٢].

٢-الملحق النصي (paratextualité): ويقصدُ به العلاقة التي يقيمها النص مع محيطه النصي مباشرة، وذلك كالعناوين والمدخل والملحق والتنبيه والتمهيد والهوامش والرسوم وكل ما يوفّر للنص وسطا متنوعا إما للأهمية أو للتيسير على المتلقي.

٣-الماورائية النصية (Metatextualité): وهي العلاقة المسماة بـ (الشرح)، حيث يتم جمع نص مع نص آخر، يتحدث عنه، من دون ذكر النص المتحدَّث عنه أو تسميته، والعملية النقدية خير مثال على الماورائية النصية[٣].

٤-الاتساعية النصيّة (Hypertextualité): ويرادُ بها العلاقة التي يمكن بها لنص ما أن ينحدر من نص آخر سابق عليه أي العلاقة التي توجد بين (النص المتسع) و(النص المنحسر)[٤]، وذلك إما عن طريق طريق تحويل بسيط ومباشر، أو عن طريق المحاكاة. ويميّز جينيت بين التحويل البسيط المباشر والمحاكاة، فالتحويل نوع من التحريف عن طريق تغيير بعض أجزاء الكلمة أو الجملة لإنتاج معنى جديد، أما المحاكاة فهي تحويل، ولكنه تحويل معقد، فهي قائمة على الاستيحاء، أي استيحاء الأسلوب لبناء جملة أخرى جديدة، لا علاقة لها لفظياً بالجملة الأولى، ويدخل ضمن الاتساعية النصية المحاكاة الساخرة، والمعارضة، وتختلف الاتساعية النصية عن الماورائية النصية، في أن الثانية عملية شرح، أما الأولى فهي عمل أدبي خالص قائم

---

(١) انظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٦م، ص٩٠-٩١.

(٢) انظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص١٢٥-١٢٦.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص١٢٧-١٢٨.

(٤) يرى المترجم محمد خير البقاعي أن أفضل مثال عربي للنص المتسع والنص المنحسر، هو رسالة ابن القارح ورسالة الغفران، حيث إن رسالة ابن القارح نص منحسر، أما رسالة الغفران فهي نص متسع. انظر: المرجع نفسه، ص١٣٩.

على التخيل[١].

٥-الجامعية النصية (Architextualité): وهي علاقة التداخل التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي اليها النص وفي هذا الإطار تدخل جميع الأجناس الأدبية[٢].

وتبدو دراسات جيرار جينيت أكثر الدراسات استيعابا، لمعظم مصطلحات التناص وأشكاله، حيث حلّلت تلك المصطلحات والأشكال، بشكل عميق ودقيق، وعرضت نماذج تطبيقية واضحة، أعانت على فهم (التناص)، وبيّنت حدوده، وضوابطه.

ثانيا: التناص في النقد العربي:

بما أن عملية الإبداع الفنّي، تتأثر بمحيطها الإبداعي السابق، فإن نسبة التأثر هذه تختلف من مبدعٍ إلى آخر بحسب قوة ارتكازه على معطيات ذاكرته، مما يؤدي بالضرورة إلى بروز ظاهرة التناص التي تهتم برصد العلاقة بين النص الحاضر والنص السابق والوقوف على طريقة تشكّل السابق في اللاحق ومدى تغلغله والكشف عن جوانب إنتاجيّته؛ إذ إن التناص كما يقرّر الناقد (محمد مفتاح): "شيء لا مناص منه؛ لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقّي أيضا"[٣].

وقد وعى الشعراء العرب حقيقة اقتفاء أساليب السابقين، وانتهاج نصوصهم السابقة، إذ "فطنت الشعرية العربية القديمة... لعلاقة النص بغيره من النصوص، بل إن الشعراء العرب القدماء، منذ الجاهلية، أحسّوا بسلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي"[٤]، فهذا امرؤ القيس يقول[٥]:

عُوجا على الطلل المُحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن خِذامِ

وهذا زهير بن أبي سلمى يؤكد حقيقة المحاكاة والاجترار للنصوص السابقة في قوله[٦]:

ما أرانا نقول إلا معارا أو معاداً من لفظنا مكرورا

وهذا عنترة يقول[١]:

([١]) انظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص١٣٠-١٣٣.

([٢]) انظر: مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، ص٩١.

([٣]) تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، ص١٢٣.

([٤]) الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٦م، ص١٨٢.

([٥]) ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت، ص١١٤. وأورد المحقق في متن الديوان البيتَ برواية (لأننا)، وفي هامش الصفحة نفسها ذكر رواية (لعلنا).

([٦]) البيت منسوب إلى زهير بن أبي سلمى و إلى ابنه كعب، ولم يردْ في ديوانيهما. انظر: العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ، ١٨٦/٦. وانظر: تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧١م، ص ٢٢٦.

هـــل غـــادر الشـــعراء مـــن متـــردم   أم هـــل عرفـــت الـــدار بعـــد تـــوهّم

ولم يقتصر الوعي بحقيقة المحاكاة والتداعي تلك على الشعراء فهذا علي بن أبي طالب كرّم الله وجهه يقول: "لولا أن الكلام يعاد لنفد"، وقد بلغ التسليم بتلك الحقيقة حتى أن قوما قالوا: ما ترك الأوَّل للآخر شيئًا[٢]. وما المطالبة لمن يرومُ نظمَ الشعر بحفظ الكثير من الأشعار، واختزانها في الذاكرة، ثم نسيانها[٣] إلا وجهٌ من وجوه هذا الوعي، حيث يمكن له بعد هضم تلك النماذج المحفوظة في الذاكرة من العدول أو الانحراف بلغتها وأساليبها، وفق حاجته الفنية والشعورية.

وعند البحث عن جذور التناص في النقد العربي القديم نجد عدة مصطلحات نقدية وبلاغية منها، الاقتباس، والتضمين، والسرقة، والمعارضة، والمناقضة، وليست هذه المصطلحات، إلا شكلا من أشكال التناص، والقاسم المشترك بينها وبين التناص، هو فكرة انتقال المعنى أو اللفظ، أو كليهما، أو جزء منهما من نص إلى آخر، ومن عمل أدبي إلى آخر، مع اختلاف في المقصد والغاية[٤]، غير أن منهجية التناص مصدرها النقد الغربي، كما أسلفنا.

١-**الاقتباس والتضمين:** وقد تباين مفهوم المصطلحين في النقد العربي القديم بحيث اختصّ الاقتباس بالقرآن الكريم والحديث النبوي بينما اختصّ التضمين بالشعر حيث إن الاقتباس نوع من المحسّنات اللفظية وهو "أن يضمّن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث، ولا ينبّه عليه للعلم به"[٥]، أما التضمين فيعرّفه ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦هـ) بأنه "قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك ، أو في وسطه كالمتمثل"[٦]، غير أن بعض النقاد العرب المتأخرين أزالوا الفروقات بين الاقتباس والتضمين، حيث عرّف ابن أبي الإصبع المصري (ت ٦٥٤هـ) التضمين في قوله: "أن يضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنىً مجرداً من كلام، أو مثلا سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة"[٧].

وقد قسّم النقاد العرب القدامى الاقتباس إلى نوعين: نوع يحتفظ فيه المُقْتَبِسُ بالمعنى الأصلي ولا يخرج

---

(١) ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، دار عالم الكتب، الرياض، ط٣، ١٩٩٦م، ص١٨٢.

(٢) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م، ٩١/١.

(٣) انظر: المصدر السابق، ١٩٧/١. وانظر: تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد المشهور بابن خلدون (المتوفى: ٨٠٨هـ)، تح: خليل شحادة، وسهيل ذكار، دار الفكر، بيروت، ١٤٣١هـ=٢٠٠١م، الجزء الأول (المقدمة)، ص٧٩٠.

(٤) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص٤٠.

(٥) نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري (المتوفى ٧٣٣هـ)، تح: دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ=١٩٢٣م، ١٨٢/٧.

(٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ٧٠٢/٢.

(٧) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد الملقب بابن أبي الإصبع المصري، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٤٠.

به إلى غيره، ونوع لا يحتفظ فيه المقتبِس بالمعنى الأصلي بل يخرج به عنه[١]، وهذا يتوافق مع ما اصطلح على تسميته في النقد المعاصر بتناص التآلف، وتناص التخالف، كما أجاز النقاد العرب القدامى تغيير لفظ المقتبَس منه بزيادة أو نقصان أو تقديم أو تأخير أو إبدال الظاهر من المضمر أو غير ذلك[٢]، وهذا التحوير يتوافق مع عرف في النقد المعاصر بالتحويل أو ما يسميه جيرار جينيت، بالتحويل البسيط المباشر[٣]. وفي إطار ارتباط المصطلح ببيئته يمكن الاعتماد على الرأي القائل بأن "الاقتباس بمفهومه العربي القديم يقابل، بشكل واضح، مصطلح (التناص) في النقد المعاصر، لكنّ كلّ مصطلح يعبر عن واقع عصره، وطبيعة التطور الأدبي والنقدي، كما أن هذين المصطلحين يختلفان في الوظائف والغايات التي يُساق كل منهما لأجلها"[٤].

وقد تحدث ابن رشيق عن أنواع التضمين، وطريقة توظيف الشعراء له، فالتضمين الجيد عنده، أن يصرف الشاعر المضمِّن وجه البيت المضمَّن عن معنى قائله إلى معناه الخاص به[٥]، كما أشار إلى نوع آخر وهو التضمين العكسي، حيث يضع الشاعر المضمِّن عجز البيت المضمَّن مكان صدره، وصدره مكان عجزه، ومن التضمين ما يجمع فيه الشاعر شطري بيتين لا بيت واحد[٦]، ثم جعل الإشارة، أو الإحالة من التضمين، حيث يشير النص الحاضر إلى النص الغائب دون أن يستحضره مباشرة. ومن أنواع التضمين عنده أيضا: تعليق القافية بأول البيت الذي بعدها[٧]؛ وبهذا يصبح التضمين "أداة من أدوات التناص المتعددة المتعددة ، إذا أحسن الشاعر الربط بين نصه وبين ما يضمنه فتكون قواسم مشتركة بين النصين تصل إلى حدود التفاعل ومستوى الترميز، على أن يتم هذا كله بوعي كامل من الشاعر"[٨].

أما حازم القرطاجني فاقترب كثيرا من مفهوم التناص، من خلال قوله أثناء حديثه عن طرق العلم، باستثارة المعاني من مكامنها واستنباطها من معادنها: "ومن ذلك أن يكون المعنى مرتباً على معنى آخر، لا يمكن فهمه وتصوّره إلا به"[٩]، كما أشار القرطاجني إلى آليات التناص، وبيّن أن لاقتباس المعاني واستثارتها

---

(١) انظر: خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر الملقّب بابن حجة الحموي، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال- بيروت، دار البحار-بيروت، ط٢٠٠٤م، ٤٥٦/٢.

(٢) انظر: المصدر السابق، ٤٥٦/٢.

(٣) انظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص١٣١.

(٤) التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص٤٥.

(٥) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ٨٥/٢.

(٦) انظر: المصدر السابق، ٨٦/٢-٨٧.

(٧) انظر: المصدر نفسه، ٨٨/٢-٨٩.

(٨) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، أطروحة دكتوراه، جامعة الفاتح، ليبيا، ٢٠٠٦م، ص٥١٢.

(٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص١٧٧

واستثارتها طريقين، أحدهما: يقتبس لمجرد الخيال وبحث الفكر. وثانيهما: يقتبس بسبب زائد على الخيال والفكر بما يسوّغ له إيراد ذلك الكلام أو بعضه بنوع من التصرف والتغيير أو التضمين، فيحيل على ذلك أو يورد معناه في عبارة أخرى، على جهة قلب أو نقل إلى مكان أحق به من المكان الذي هو فيه، أو ليزيد فيه فائدة، أو يحسن العبارة خاصة، وأن يرتب عليها عبارة أحسن من العبارة الأولى(١).

٢-**السرقة:** وقد شغلت بال النقاد العرب القدامى أثناء محاولاتهم للكشف عن الشاعر المبدع والمبتدع، سواء من ناحية اللفظ، أو المعنى، أو الصور، وتمييزه عما هو مقلّد ومنتهِج لإبداعات الآخرين. فأفاضوا في الحديث عن أشكال السرقة. وقد رأى الدكتور أحمد طعمة حلبي أن تلك الأشكال يجمعها أربعة أنواع(٢):

أ- **السرقات التامة:** وهي أخذ اللفظ والمعنى جميعاً، وقد أطلق عليها النقد العربي القديم أسماء عدة، منها: النسخ، والانتحال، والإغارة، والغصب، والاجتلاب، وهذا النوع من السرقات يحقق أعلى مستوى من التناصية، من ناحية وضوح عملية الانتحال، أو السرقة، ولعلّ هذا ما يتوافق مع اعتبار التناص بأنه الحضور الفعليّ لنصّ ما في نصّ آخر، كما يشكّل هذا النوع من السرقات المرتبة الثانية من تناصية جيرار جينيت، بوصفها اقتباساً حرفياً غير منصّص(٣).

ب- **السرقات المعنوية:** وهي أخذ المعنى من دون اللفظ، ولها أسماء كثيرة، منها: الإلمام، والاختلاس، وربما كان النقد العربي القديم مغالياً في عدّ هذا النوع من العلاقات التناصية سرقة، إذ ليس هنالك من حضور لفظي واضح للنص الغائب في النص الحاضر، مما دفع كبار النقاد العرب – أمثال الآمدي والعسكري وعبد القاهر الجرجاني – إلى اصطلاح (حُسْن الأخذ) ففي باب (حُسْن الأخذ) يقول العسكري: "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعانى ممّن تقدّمهم والصبّ على قوالب من سبقهم؛ ولكن عليهم- إذا أخذوها- أن يكسوها ألفاظا من عندهم، ويبرزوها فى معارض من تأليفهم، ويوردوها فى غير حليتها الأولى، ويزيدوها فى حسن تأليفها وجودة تركيبها وكمال حليتها ومعرضها؛ فإذا فعلوا ذلك فهم أحقّ بها ممّن سبق إليها"(٤).

ت- **السرقات اللفظية:** وهي أخذ بعض اللفظ أو كله، ولها أنواع كثيرة، منها: الاهتدام، والالتقاط، والتلفيق، والمحلل لهذا النوع من السرقات، يجد أنها ليست لفظية فقط، وإنما هي معنوية أيضاً، وهذا النوع من العلاقات التناصية، التي تقوم على حضور لفظي محرّف، نجده لدى جيرار جينيت، تحت اسم (الاتساعية النصية) التي توحّد بين نصين: أحدهما منحسر، وهو النص الغائب، وثانيهما متسع، وهو النص الحاضر،

---

(١) انظر: المصدر السابق، ص٣٧-٣٨.

(٢) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، ٢٠٠٧م، ص٤٨-٥٠.

(٣) انظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص١٢٥-١٢٦.

(٤) الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ، ١٩٦/١.

ويمكن إدراج هذا النوع من السرقات ضمن التناص الاقتباسي المحوّر، حيث يرد النص الغائب في النص الحاضر بعد تغيير بنيته، إما بالحذف أو الإضافة. وهذا القاضي الجرجاني في وساطته يقول في إطار ذمّه للسرقة: "السَّرَق داءٌ قديم وعيبٌ عتيق، وما زال الشاعر يستعينُ بخاطرِ الآخر، ويستمدّ من قريحته، ويعتمدُ على معناه ولفظه؛ وكان أكثره ظاهراً كالتوارد...، وإن تجاوزَ ذلك قليلاً في الغموض لم يكن فيه غيرُ اختلاف الألفاظ، ثم تسبّب المحدثون الى إخفائه بالنقل والقلب؛ وتغيير المنهاج والترتيب"[1].

ث- السرقات التي تقوم على الموازنة أو العكس: والموازنة عند ابن رشيق أخذ بنية الكلام فقط، فإن جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو العكس[2]، وتماثل الموازنة ما أطلق عليه جيرار جينيت (المحاكاة)[3]، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، فيقيم عليه نصه من دون أن يستخدم عباراته نفسها. أما النوع الثاني (العكس) فيماثل ما أطلق عليه تودوروف (المحاكاة الساخرة)[4]، حيث يستوحي المبدع أسلوب غيره، ليقيم عليه معنىً مغايراً ومناقضاً للمعنى السابق، ويمكن تصنيف هذا النوع من السرقات ضمن ما يسمى بـ (التناص الأسلوبي).

٣-**المعارضة والمناقضة:** والمعارضة أن ينظم شاعر قصيدته، على غرار قصيدة أخرى، متناغماً مع موضوعها ومعتمداً على ذات الوزن والروي والقافية، كمعارضة شوقي لسينية البحتري ولبردة البوصيري. أما المناقضة فهي معارضة مخالفة، حيث يعتمد فيها الشاعر على نفي قصيدة لشاعر آخر ونقضها ملتزمًا نفس الوزن والقافية والرَّوِيّ، ومنها نقائض الثلاثي: (جرير والأخطل والفرزدق). وتنتمي المعارضة والمناقضة إلى التناصية، بوصف الأولى محاكاة، والثانية محاكاة ساخرة، كما تحققان مفهوم التناص من خلال الإطار أو الشكل الخارجي، ومن خلال البناء الهيكلي لهما، الذي يستوحي النص المعارَض أو المناقَض؛ وذلك إما بالاعتماد على الجانب الإيقاعي منه كالوزن الشعري، أو بالاعتماد على الجانب الصوتي، كالقافية والروي، وإما بتكرار بعض ألفاظه وجرسها الموسيقي[5]. وقريبٌ من المعارضة ما أشار إليه النقاد العرب بـ (الاحتذاء) حيث يعرّفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "واعلمْ أنَّ (الاحتذاءَ) عندَ الشعراءِ وأهلِ العلمِ بالشعر وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له وغرض أسلوباً و (الأسلوب) الضْربُ مِنَ النْظم والطريقةُ فيه؛ فيعمَدَ شاعرٌ آخرُ إلى ذلك (الأسلوبِ) فيجيءَ بهِ في شِعره، فيُشبَّه بِمَنْ يقْطَع مِن أَديمه نعْلاً على مثال نعْلٍ

---

(١) الوساطة بين المتنبي وخصومه، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ٢١٤/١.

(٢) انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، ٢٨٢/٢.

(٣) انظر: دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي، ص١٣٣.

(٤) انظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص٤٠.

(٥) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص٥٢.

قد قطَعها صاحبُها، فيقال: قدِ احْتذى على مثالِه"[١]، وهذا الاحتذاء الذي يقصده الإمام عبد القاهر الجرجاني قد يحقق للشاعر تفرده وخصوصيته، عن طريق الأسلوب الذي يعدّ (ضربا من النظم، وطريقة فيه)، بحيث تقوم جملة من العلاقات بين الكلمات، وترتبط متماسكة، متناسقة، وهذا ما عناه الإمام، في بيانه لمعنى النظم الذي هو "توخّي معاني النحوِ في معاني الكلم، وأنَّ توخِّيها في متونِ الألفاظِ مُحال"[٢]، لهذا أخرج المحاكاة اللفظية من الاحتذاء، لأنها تقوم على الأصوات والحروف وأجراسها، إذ "لو كان المعنى يكونُ مُعاداً على صورتِه وهيئتِه، وكانَ الآخِذُ له مِنْ صاحِبه لا يَصْنع شيئاً غيرَ أن يُبدِّل لفظاً مكانِ لفظٍ، لكان الإخفاءُ فيه مُحالاً، لأن اللفظ لا يُخْفي المعنى، وإنما يُخْفيه إخراجُه في صورةٍ غيرِ التي كانَ عليها"[٣]. وتعدّ المداولات حول قضية السرقات بين النقاد العرب القدامى بذورا أوّلية لمصطلح التناص، غير أن شدّة ربطها بالقيمة الأخلاقية قلّص المجال التنظيري لها نوعا ما[٤].

وقد وفد مصطلح (التناص) إلى النقد العربي المعاصر، منذ ثمانينات القرن الماضي، من خلال التواصل الثقافي والحضاري مع المدارس النقدية الأجنبية؛ حيث اعتمدت الكثير من الدراسات التناصية العربية المعاصرة على الدراسات الأجنبية الأم، وحاولت تطبيقها على الشعر العربي المعاصر، لكنّ تلك الدراسات، لم تتفق على تعريف واضح ومفهوم محدّد لمصطلح (التناص)؛ وهذا نابع أساسا من التباس المفهوم في النقد الغربي نفسه؛ حيث اختلفت التيارات النقدية التي تعاملت معه، واختلف المنهج أو المنطلق الذي اتخذه دارسو التناص، من أسلوبية، وبنيوية، وسيميائية، وتفكيكية، فهو عند بعضهم ينتمي إلى الشعرية التوليدية وعند البعض الآخر ينتمي إلى جمالية التلقي. كما عانى مصطلح (التناص) من تعدّد الصياغات[٥] والترجمات لمفهومه، كالتناصية، والتداخل النصّي، والتفاعل النصّي، وتعالق النصوص، والنص الغائب، والنصوص المهاجرة، وغيرها. فالناقد محمد بنّيس يستخدم مصطلح التداخل النصي، ويحدّد ثلاث آليات لإنتاج النصّ الغائب بناء على تصوّر كريستيفا وتودوروف، وتتمثّل في: الاجترار والامتصاص والحوار، أما الاجترار فيظلّ فيه النص الغائب جامدا لا يستفاد منه إلا في بعض المظاهر الشكلية الخارجية، وفي الامتصاص يبدو النص الغائب قابلا للحركة والتحوّل، وأما في الحوار فيصبح النصّ الغائب قابلا للتخريب والتفجير[٦].

والناقد د. عبد الله الغذّامي يتبنّى من منطلق تشريحي مصطلح (تداخل النصوص)، والنص عنده "يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسحبة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من

---

(١) دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، تح: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م، ٤٦٨/١-٤٦٩.

(٢) المصدر السابق، ٣٦١/١.

(٣) المصدر نفسه، ٥٠٩/١.

(٤) انظر: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١م، ص٧.

(٥) انظر: في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف وآخرون، ص١١٠ وما بعدها.

(٦) نقلا عن: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ليديا وعد الله، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠٥م، ٢٠٠٥م، ص٣٧.

المحاورة، والتعارض، والتنافس"[١]، وفي إطار ذلك ينقل تعريفات كل من كرستيفا، وبارت، وشولز، وليتش[٢]، ومن خلال منهجه السيميولوجي والتشريحي يدرس ويطبّق الغذّامي (النصوص المتداخلة)، في شعر (حمزة شحاتة)[٣]، لكنه لا يتحدّث عن أشكال التناص، سوى ما ذكره عن المعارضة الشعرية[٤].

وتمتاز دراسة الناقد د. محمد مفتاح في التنظير والتطبيق لمصطلح التناص، بالدقة والعمق، حيث يشير إلى ضرورة التمييز بين مصطلح التناص من جهة، ومصطلحات: (الأدب المقارن) و (المثاقفة) و (دراسة المصادر) و(السرقات) من جهة أخرى، والتناص عنده: تعالق نصوص مع نصّ حدث بكيفيات مختلفة[٥]، وهو نوعان[٦]: المحاكاة الساخرة (النقيضة) والمحاكاة المقتدية (المعارضة)، ويؤكد أن الذاكرة تقوم بدور كبير كبير في عمليتي انتاج الخطاب أو تلقّيه، ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي، كما يشير إلى التناص الداخلي، والتناص الخارجي. وآليات التناص عنده قسمان: سمّى الأول التمطيط، ويحصل بأشكال مختلفة منها: الأناكرام وهو الجناس بالقلب (قول – لوق) وبالتصحيف (نخل – نحل) وثم الباركرام وهو الكلمة المحور، والشرح، والاستعارة، والتكرار، والشكل الدرامي، وأيقونيّة الكتابة، أما القسم الثاني فسمّاه الإيجاز، وذلك كالإحالات التاريخية، وضرب الأمثال في الشعر القديم[٧]. وأخيرا يؤكد أن التناص: "ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقنين ، حيث يُعتمد في تمييزها، على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته، وقدرته على الترجيح"[٨].

وفي مقالٍ بعنوان: (التناص وإشاريات العمل الأدبي) كتبه د. صبري حافظ عام ١٩٨٤م، يرى وجودَ بذورٍ لتفاعليّة النصوص في نقدنا العربي القديم، وهو هنا لا يتعرّض للسرقات، وضمن مناقشته لقضية تشكّل النص يطرح جدلّية (الإحلال والإزاحة) سِمةً من سمات تفاعليّة النصوص مع بعضها، ومرادفاً لقضية (الحضور والغياب)، فالنص عادة لا ينشأ من فراغ، ولا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمّة فإنه يحاول الحلول محلّ هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها[٩]. والتناص في رأيه يطرح يطرح "العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة، وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف

---

(١) الخطيئة والتكفير، د. عبد الله الغذامي، ص٣٢٧.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٣٢٤ وما بعدها.

(٣) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢١ وما بعدها.

(٤) انظر: المرجع نفسه، ص٣٢٥.

(٥) انظر: تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، ص١٢١،١١٩.

(٦) هما في حقيقتهما شكلان لا نوعان.

(٧) انظر: المرجع السابق، ص١٢٢، ١٢٤، ١٢٥ وما بعدها.

(٨) المرجع نفسه، ص١٣١.

(٩) انظر: أفق الخطاب النقدي، د. صبري حافظ، ص٤٨–٤٩.

الذي يكتبها من جهة أخرى، كما يطرح موضوع العناصر الداخلة في عملية تلقّينا لأي نص وفهمنا له، وهو موضوع يشير بالتالي إلى أغلوطة استقلالية النص الأدبي التي تتبناها بعض المدارس النقدية، والتي انطوت بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النص عالما متكاملا في ذاته، مغلقا عليها في الوقت نفسه"[١]. ويتعرّض حافظ لأفكار (رولان بارت) و(يوري لوتمان) حول ماهية النص وخصائصه وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه. والتفاعل الجدلي بين النصوص يؤدي – في رأي حافظ – إلى وظيفة مزدوجة "تجعل مفهوم التناص ممكناً فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتي يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية... فالتناص هو الذي يهب النص قيمته ومعناه"[٢]. وتجدر الإشارة أن حافظ لم يرفد آراءه عن التناص بدراسة تطبيقية.

أما الناقد د. عبد المالك مرتاض فيعرّف التناص بأنه: "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق"[٣]، ويرى مرتاض أن التناصيةَ شرطٌ لقيام كلّ نص، وهي تلازم المبدع باعتماده باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته، من نصوص سابقة، ومخزون ثقافي[٤]. وفي دراسة متأخرة يُعيد تعريف التناص بأنه: تحاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها وعليه فكل نص هو تشرب، وامتصاص، وتنسم، و محاذاة، وملامسة... من نصوص أخرى[٥]. ويشير مرتاض إلى أن المعارضة لا تختلف عن التناص، إلا في الهدف، فالمعارضة هدفها المناوأة، أما التناص فإنه بالإضافة إلى تضمنه معنى المناوأة، قد يكون من باب الإعجاب، أو التلطف، أو التبرك...، كما يرى مرتاض أن السيميائية ألحقت الاقتباس إلى مجال التناص، بعد أن كان منضوياً تحت لواء البلاغة[٦]. ويقرر ويقرر مرتاض أن التناص ليس إلا شكلا من أشكال السرقات الأدبية، التي عرفها النقد العربي القديم، ويعيب على النقاد العرب المعاصرين تهافتهم على تبني المصطلحات الأجنبية من دون تمحيص أو تدقيق. ويتخذ التناص لدى مرتاض، أشكالاً عدة، من أهمها: التناص المباشر أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب؛ وهو الذي لا يكاد يعرفه أي محلل للإبداع، كما يقسّم التناص بالنظر إلى المبدع ، إلى: تناص ذاتي، وتناص غيري، ويرى أنه ليس هناك نصٌّ صافٍ نابع من الذات، وإنما هناك دائماً امتزاج بين الذاتية والغيرية[٧].

ويرى الناقد د. صلاح فضل أن ظاهرة التناص تعتمد على وجود نظم إشارية مستقلة، لكنها تحمل في

---

(١) أفق الخطاب النقدي، د. صبري حافظ، ص٥٠.

(٢) المرجع السابق، ص٥٧.

(٣) في نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠١، كانون الثاني ١٩٨٨م، ص٥٥.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص٥٥.

(٥) الكتابة أم حوار النصوص، عبد المالك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، ع٣٣٠، تشرين الأول ١٩٩٨م، ص١٥.

(٦) انظر: الكتابة أم حوار النصوص، عبد المالك مرتاض، ص١٤.

(٧) المرجع السابق، ص١٦-١٨.

طيّاتها عمليات إعادة بناء نماذج متضمنة بشكل أو بآخر، مهما كانت التحولات التي تجري عليها[١]. ويؤكد أن الخطاب البلاغي يتجه إلى أن يكتسب طبيعة كلية شاملة، من خلال تجاوزه لمعايير البنية الأيديولوجية المغلقة وانفتاحه على معطيات التطور مما يجعله هيكلا متناميا، لا يقوم في فراغ مثالي، بل هو خطاب على خطاب، أي أنه كاشف عن الخطاب الإبداعي الموازي له والممتد معه، وبقدر ما يتولد في هذا الخطاب الإبداعي من أنساق جمالية وإنسانية جديدة، وما تسفر عنه علوم الإنسان من معرفة بعالمه الداخلي والخارجي، فإن الخطاب البلاغي لا مناص له من أن يسبح فوقها ويقتنص أشكالها[٢]، ويرى فضل أن الخطاب بحسب التداولية ينقسم إلى: مباشر وغير مباشر، فالخطاب المباشر يعدّ أقصى درجة من الموضوعية لالتزامه بالنقل الحرفي دون تحريف، أما الخطاب غير المباشر فيتولد عند امتصاص خطاب الآخر وأدائه بطريقة غير حرفية؛ مما يتطلب تحويل أزمنته الفعلية، وتعديل ضمائره وإشاراته كي تتسق في اتجاهاتها وإحالاتها[٣].

ويؤكد د. رجاء عيد ارتباط اكتشاف التناص بفراسة المتلقي فالتناص "حضور نستشفه بواسطة خبرة عميقة بالنصوص الأدبية، وهذا الحضور النصي يحتاج إلى فراسة تتبّع، وإلى بصيرة وتبصّر؛ فقد تندمج البنيات المتناصة في بنية النص كإحدى مكوناته، لا يدركها سوى القارئ المنفتح في قراءاته على نصوص متعدّدة"[٤]، كما يذكر صور التناص ومنها: تناص التحوير، الذي يكشف حالة من حالات السخرية الأليمة من خلال النقيض، ثم تناص الموافقة الذي يهدف إلى توكيد مقولة قديمة، وبهذا يفتح التناص مجالاً أرحب من محدودية ابتناء نص على نص، من خلال المقاربة التحليلية لتماهي التحولات، ومسار التبدلات، وكيفية التمثّل لنص سابق، ومدى حضوره في نص لاحق، فالعلاقات النصية عنده غير أحادية السمة مع نصوص أخرى؛ فقد تكون علاقة تحويل، أو تقاطع، أو تبديل، أو اختراق[٥].

ويرى د. مصطفى السعدني في إطار مناقشته للسرقات الشعرية بوصفها مفهوماً تراثياً يقترب من التناص أن السرقة ليست مرادفاً للتناص، لكن أشكالها الموظفة تعدّ ضمن الحالات التي يتضمنها هذا المصطلح الحديث، فهو أعم وهي أخص، وهي حكم خارجي على بناء يتسم بالنشاط الخيالي، وهو صفة ملازمة لهذا البناء الخيالي الذي يتجاوز فيه الحاضر مع الماضي، وهي تعتمد على المشابهة، أما هو فيعتمد أكثر على التضاد[٦].

---

(١) انظر: شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م، ص١١١. وتجدر الإشارة إلى أن الطبعة الأولى للدراسة عام ١٩٩٠م.

(٢) انظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م، ص٧.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٩١-٩٣.

(٤) النص والتناص، رجاء عيد، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مج٥، ع١٨، ديسمبر ١٩٩٠م، ص١٨٤.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص١٩٣.

(٦) انظر: التناص الشعري، قراءة أخرى في قضية السرقات، مصطفى السعدني، ص٨.

ويقرّر الدكتور عبد النبي اصطيف في أحد بحوثه أن: "النصوص لا تتفاعل بوصفها مجرد نصوص، ولو كانت كذلك لصح النظر إلى تفاعلها على أنها مجرّد اقتباس أو تضمين أو تأثر بمصادر معينة، يستطيع أن يحدّدها القارئ الخبير المطلع، ولكنها تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة، إنها تتجاور وتصطرع، وتتزاوج وينفي بعضها البعض الآخر، أو باختصار عندما تتفاعل نصيّاً، تتفاعل بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالته الخاصة به، وهذه الأنظمة عندما تلتقي في النص الجديد، تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي جديد، يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في هذا النص"[١].

أما الدكتور محمد عبد المطلب فيرى أن التناص كمفهومٍ، وَعَتْه الذاكرةُ التراثية العربية، فيما عُرف في التراث العربي بالسرقات الشعرية، وما ارتبط بها من مصطلحات، مثل: التضمين، والاقتباس، والمعارضة، وغيرها من المصطلحات التي دارت في فلك السرقات الشعرية، ويؤكد أن المصطلح أصبح أداة كشفية، صالحة للتعامل مع النص القديم والجديد على سواء[٢].

وفي بحثه المنشور عام ١٩٩٥م يصنّف د. أحمد الزعبي التناص صنفين: تناص مباشر يضمّ اقتباسات وتضمينات واستشهادات يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي سواء كان هذا التناص نصاً تاريخياً أم دينياً أم أدبياً، وتناص غير مباشر يُستحضَر بأفكاره ومعانيه عن طريق التلميح أو الإشارة أو الرمز، ويدخل ضمنه تناص اللغة والأسلوب[٣].

ويصنّف د. أحمد مجاهد تقنيّات توظيف الشخصية التراثية إلى صنفين: تناص تآلف، وتناص تخالف، أما تناص التآلف فهو توفيق ما بين الخطاب الشعري والخطاب التاريخي، حيث يعبّر الشاعر عن واقعه المعاصر داخل بنية القصيدة[٤]، أما تناص التخالف فيعتمد على عدم توافق دلالة الشخصية التاريخية مع دلالة توظيفها الفني، حيث إن "كل ما يكتب من نصوص، له شفرات وأصول قديمة، بعضها يدرك، وبعضها شفرات منسية "أصول منطمسة" لا ندركها، وإن كنا لا نستطيع أن ننفي وجودها"[٥].

أما الناقد شجاع العاني فقد صنّف أشكال التناص إلى ثلاثة[٦]:

١-التناص الظاهر أو الصريح: ويعني وجود نصوص متداخلة في نص المبدع، تشكل جزءاً من

---

(١) التناص، عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، مج٢، ع٢، ١٩٩٣م، ص٥٣.

(٢) انظر: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م، ص١٣٦.

(٣) التناص نظريًا وتطبيقيًا: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية (رؤيا) لهاشم غرايبة – وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، د. أحمد الزعبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٢٠.

(٤) انظر: أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م، ص٣٥٩.

(٥) المرجع السابق، ص٣٨٧.

(٦) قراءات في الأدب والنقد، شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٧٥-٧٧.

الموروث الثقافي الجمعي، كالنصوص الدينية ، والأساطير، والأمثال.

٢-التناص المستتر: ويعتمد على تذويب خطابات الآخرين، أو أجزاء منها في نص المبدع، وإعادة صياغتها من جديد.

٣-التناص نصف المستتر: ويقوم على التلميح دون التصريح، بعلامات ترشد المتلقي إلى مرجعيات النص ومظانّه، سواء في عنوان النص أو في متنه.

لقد استفاد النقاد العرب من التنظيرات الغربية في قراءة موروثهم النقدي القديم من جهة، وصياغة آرائهم وتوجهاتهم الخاصة لمفهوم التناص من جهة ثانية، ومهما يكن فإنه ينبغي استثمار تلك التوجيهات النظرية والمعرفية السابقة بطريقة لا تتعارض فيما بينها، موظّفين التناص كأداة مفهومية وآلية إجرائية؛ للوقوف على جماليات النص الشعري الحداثي وخصوصيته قدر الإمكان[١].

أهمية التناص في النقد:

تنبع أهمية التناص من أنه يوسّع أفق الشعريّة؛ إذ هو آليّة حواريّة، تعبّر عن فيض النصوص، والأصوات، والقيم، وقد أصبح تقنيّة فعّالة وإجرائيّة، في تفكيك سنن النصوص (الخطابات)، وتراكيبها، ومرجعيّتها، وتعالقها بنصوص أخرى، والتغلغل في نسيج النص، ولا شعوره الإبداعي؛ في محاولة لفهم النص وتفسيره، والكشف عن الدلالات الظاهرة أو المضمرة فيه، إذ إن النص "تسكنه مفهومات الاختلاف والكتابة وثنائية الحضور والغياب"[٢].

وللتّناص أهميّته في فهم مرجعيّة العمليّة الشّعرية، وكشف الاتّجاهات الثّقافية والتّاريخية وغيرها، والتي تُمثّل وعي الشّاعر وإدراكه أثناء الإبداع، فالنّص امتداد لنصوص متداخلة تعبّر عن مقصديّة المؤلّف ومواقفه؛ فالتناص ينتمى إلى النقد الثقافى أيضاً إذ ينمّي الإيجابى فى الخطابات ويعرّى السلبى ويكشف عن هنّات الفكر المستنسخة ويتساءل عن سبب استمرارها رغم ثبات خطئها وبطلان منفعتها[٣].

والتناص باعتماده على محاورة الموروث المعرفي يمكّن المبدع من "كسر حدة انغلاق اللغة على ذاتها، وذلك بتقاطعها على مدارات دلالية وانفتاحها على حمولات ثقافية تنهض بلغة النص وتكسبها ظلالا إيحائية، وطاقات دلالية، وآفاقاً جمالية عميقة، تتجاوز بفضلها البنية الإفرادية الانعزالية إلى البنية التوالدية التداخلية التي تتجاوز الثبات والمحدودية وتحفّز النص في عمق الذاكرة الإنسانية"[٤].

وعليه فالتناص هو الذي يهَب النص قيمته ومعناه، لأنه يضع النصّ ضمن سياق، يمكننا من فضّ

---

(١) انظر: التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ليديا وعد الله، ص٤٢.

(٢) التفاعل النصي، نهلة فيصل الأحمد، ص٨٣.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص١٧.

(٤) التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البنداري وعبد الجليل حسن صرصور وعبلة ثابت، مجلة جامعة الأزهر بغزة – سلسلة العلوم الإنسانية، غزة – فلسطين، مج ١١ ، ع٢، ٢٠٠٩م، ص٢٤٣-٢٤٤.

مغاليق نظامه الإشاري، ويمنح ذلك النظام الإشاري وعلاقاته المكونة له معناها، إلى جانب دوره في تمكين القارئ من طرح مجموعة متعددة من التوقعات، والتأثير في أفق التوقع عنده. كما أنه يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلّمات، التي تمكننا من فهم أي نص نتعامل معه، والتي أرستها نصوص سابقة، ويتعامل معها كل نص جديد بطريقته، يحاورها، يصادر عليها، كل حالة من هذه الحالات ينميها ويرسخها ويضيف إليها، فالإطاحة بالتقاليد تنطوي في بعد من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته، ولو في شكل جديد. فللتناص إذن بؤرة مزدوجة تلفت اهتمام المتلقي إلى النصوص الغائبة والسابقة عليه، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص. لأن أي عمل أدبي يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا دوماً إلى أن نعد هذه النصوص مكونات خاصة يمكننا وجودها من فهم النص وأبعاده العميقة. وبدون ذلك يتعذر استيعاب بنى الإبداع في النص والكشف عنها[١].

---

(١) انظر: أفق الخطاب النقدي، د. صبري حافظ، ص٥٧-٥٩.

الفصل الأول

مصادر التناص في شعر يوسف الخطيب

المبحث الأول: التناص الديني

المبحث الثاني: التناص التاريخي

المبحث الثالث: التناص الأدبي

المبحث الرابع: التناص الشعبي والأسطوري

المبحث الأول: التناص الديني

يعدّ الموروث الدينيُّ مصدراً هامّاً من المصادر التي وظفها الشعراء المعاصرون؛ لبث الحياة في تجاربهم الشعرية عبر إسباغ صفة الديمومة والبقاء عليها، وإكسابها عنفواناً، وفاعلية؛ وذلك لما يشكّله الدين من حضور قويّ ومؤثّر في نفوس معظم البشر؛ ولما يشتمله الدّين من إبداع فنيّ يفتقده الشعراء في مصادر أخرى، فالمرجعيّات الدّينية "من أبرز الروافد التي تغذّي البنية الوجدانيّة، والفضاء الدلاليّ في التجربة الشعرية وآلية التلقّي، و... تأثيرها على المتلقّي يفوق تأثير المرجعيّات الأخرى... لما تحويه من حقائق عقائديّة تجمع النصّ الدينيّ المستدعى، والنص الحاضر في سياق دلاليّ واحد"[١].

أولا: التناص مع القرآن الكريم والسيرة النبوية

١- التناص مع القرآن الكريم:

يعدّ القرآن الكريم من أكثر المصادر الدينية حضوراً، وأوفرها حظوةً في الشعر العربي المعاصر عامةً، وشعر الخطيب خاصةً؛ ذلك أن "توظيف النصوص القرآنية في الأدب بشكل فني يزيد من إيحاءات النص الشعري وثرائه، ويفتح له آفاقاً رحبةً من التدبر والتأويل"[٢]، بل من الطبيعي للشعر المقاوم الذي يدعو إلى بعث الأمة العربية، واستنهاض قواها أن يتناصّ مع القرآن "فالتفاعل مع النصوص القرآنية يشكل جانباً مهماً من جوانب التناص الكثيرة والمتنوعة "[٣]. واللغة القرآنية تتميّز بما فيها من إشعاع وتجدّد، "ولما فيها من طاقات إبداعية، تصل بين الشاعر والمتلقي، بحيث تستطيع التأثير في المتلقي، بشكل مباشر. يضاف إلى ذلك قابليتها المستمرة لإعادة التشكيل والصياغة، من جديد، بحيث يستطيع عدة شعراء أن يستثمروا الآية الواحدة، من خلال إسقاط مغزاها، أو شكلها، على أزماتهم الخاصّة، لتعبر عن تجاربهم الفردية، من دون أن يلتزموا صيغة واحدة"[٤].

---

(١) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، مجلة مجمع القاسمي للغة العربية، ع٦، ٢٠١٢م، ص ٢٠٠-٢٠١.

(٢) التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل، د. علي سليمي ورضا كياني، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها – جامعة سمنان، إيران، ع٩، ٢٠١٢م، ص١٠٦.

(٣) المرجع السابق، ص١٠٩.

(٤) التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص٩٥.

وقد تنوعت استحضارات الخطيب للقرآن الكريم ما بين إيحاء بمضمون الآية، أو فكرتها الأساسية، أو استدعاء بعض المفردات والتراكيب القرآنية، أو إشارة إلى القصص القرآني بأحداثه وشخصياته، ومن تلك الاستحضارات قول الخطيب في قصيدة (العيون الظماء للنور)[١]:

لم نَزل نَرقُبُ الخلاصَ، ولا بُدَّ سيأتي بعثٌ لنا، ونُشُورُ

يومَ نمضي إليكَ يا أَيُّها العاتي ويومُ الحسابِ، يومٌ عسيرُ

وإذا نَفْخَةٌ من البعثِ في الصُّورِ فَتَهْتَزُّ في الرِّحابِ القبورُ

فالخطيب يستوحي مشهد (البعث بعد الموت) من خلال حقيقة النفخ في الصور، الواردة في مثل قوله تعالى: ﴿ **فَإِذَا نُفِخَ فِي الصُّورِ نَفْخَةٌ وَاحِدَةٌ** ﴾[٢]، وقوله تعالى: ﴿ **وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ** ﴾[٣]، وقوله تعالى: ﴿ **أَفَلَا يَعْلَمُ إِذَا بُعْثِرَ مَا فِي الْقُبُورِ** ﴾[٤]. إن رؤية الشاعر – هنا – تتعالق مع دلالة الآية، فالثورة التي تؤدي إلى زوال الطغيان متمثلاً بالاحتلال والأنظمة المستبدة، تشابه النفخ في الصور الذي ينهي الحياة على الأرض، ثم يبعث من في القبور للحساب، والشعب الذي صمت فترةً من الزمن (القبور)؛ لابد سينفجر في وجه الطغيان (العاتي) عندما تحين لحظة البعث (النفخ في الصور)، وعن طريق التورية يشير الخطيب بالبعث إلى ما يسعى إليه حزب البعث العربي من إيقاظٍ للأمة فكل نصّ يتوالد ويتداخل وينبثق من تفاعلات النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الاسفنجية التي تمتصّ النصوص بانتظام وتبثّها في عملية انتقائية خبيرة. كما يتعالق النصّ السابق أدبياً مع قول أبي القاسم الشابي في قصيدة (إلى الطاغية)[٥]:

ألاّ إنَّ أحـــــلام الـــــبلادِ دفينـــــة تُجَمْجِـــمُ فِـــي أعْماقِهَـــا مَـــا تُجَمْجِـــمُ

ولكـــن ســـيأتي بعـــد لأي نشـــورها وينبثـــق اليـــومُ الـــذي يتـــرنَّمُ

---

(١) الأعمال الشعرية الجاهزة، يوسف الخطيب (مجنون فلسطين)، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون(دمشق) بمساندة الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين(رام الله)، ط١، ٢٠١١م، ١/١٣٧.

(٢) الحاقة: ١٣.

(٣) يس: ٥١.

(٤) العاديات: ٩.

(٥) ديوان أبي القاسم الشابي، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م، ص١٣٦.

وفكرة البعث بعث الأمة العربية من سباتها ورقادها؛ حاضرة بشدة في شعر الخطيب. وفي قصيدة (أرض المعاد) يستدعي الخطيب تركيباً قرآنياً، ذمّ فيه الله عزّ وجلّ الشعرَ القائمَ على الكذب والتضليل، يقول الخطيب[١]:

أَحسَبُ النازحين لم يَبْرَحوا الدارَ   سوى أَمسِ، في الصباحِ النادي

يومَ قالوا: غداً نعودُ.. وما عادوا..   وهامُوا في كلِ قَفرٍ ووادِ

فالخطيب يشير إلى حالة التشرد والضياع التي عانى منها الفلسطينيون؛ نتيجة اغتصاب أرضهم وسلب حقوقهم ونزوحهم إلى دول الجوار بعد أن كانوا يمنون أنفسهم بعودة قريبة، وغربة لن تطول، ثم يسقطها على حال الشعراء الذين يبتعدون بشعرهم عن واقع الأمور، تلك الحال التي نفّر منها القرآن الكريم عن طريق الاستفهام التقريري في قوله تعالى: ﴿ **وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ** ﴾[٢]؛ وبذا أصبح التناص سبيلاً للتعبير عن حقيقة الأزمة الوجودية التي واجهت الفلسطينيين في شتاتهم وغربتهم. وفي قصيدة (الطريق إلى محمد) يلجأ الخطيب إلى النبي ﷺ في تعبيره عن فاجعته بهزيمة حزيران، يقول[٣]:

أَبا العُروبةِ، إني خارجٌ لِغدٍ   مِن غَيمِ أَمسِكَ، وافي الغيثِ، مُنهَمِل

آنَستُ نارَكَ في الظلماءِ آنَ خَبَتْ   على مَدارِ الدجى كذَّابةُ الشعَلِ

إني لَوَارِدُكَ السُّقْيا، على عَجَلٍ   وصادرٌ عنك، بالرُّؤيا، على عَجَلِ

خَلَّفتُ أَهلي بِأَعلى القدسِ مُطفأَةً   جِراحُهم، مَنْ أَضأْنَ الكونَ من جَبَلِ

وَجُزْتُهُم في لظى سِيناءَ، أَعيُنُهُم   مَقرُوحةٌ في دُخانِ الجِنِّ والخَبَلِ

يستلهم الخطيب أحداثاً من قصة موسى عليه السلام الواردة في مثل قوله تعالى: ﴿**إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى**﴾[٤]. فالمقاربة الدلالية ظاهرة ما بين حال موسى عليه السلام، وقد ضلّ الطريق هو وأهله في تلك الليلة الشاتية الباردة المظلمة، وتفرقت ماشيته، وما بين حال الخطيب، وقد غاب الأفق السياسي والمُلهم القومي بعد هزيمة ١٩٦٧م، وتفرّق قومه، وكما ساهم الفعل (آنست) في التعبير عن شعور موسى بالأنس بعد الوحشة ساهم أيضاً في الكشف عن نفسيّة الخطيب التي أصابها القلق والغضب جرّاء الهزيمة، فكان هدي النبي ﷺ وسيرته سبيل الخطيب للخروج من تلك الأزمة

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٢/١.

(٢) الشعراء: ٢٢٤-٢٢٥.

(٣)الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٥٠-٢٥١.

(٤) طه:١٠. وانظر أيضا: النمل: ٧. والقصص: ٢٩.

الموحشة التي ألمّت بشعبنا وقومنا. وقد جعل الدكتور عمر عتيق (كذابة الشعل) تعود إلى النار ذاتها التي آنسها الخطيب وذلك بنصّ قول الناقد: (أما النار التي آنسها الشاعر فقد وجدها "كذابة الشعل")[1]، بينما يرى الباحث أن الخطيب يشير بـ (كذابة الشعل) إلى تلك الشعارات الزائفة، والأيديولوجيات الفكرية التي ملأت العالم طولاً وعرضاً؛ بادّعاء الحفاظ على القيم والحقوق والحريات الإنسانية، فعندما فشلت تلك الشعارات والأيديولوجيات التي تبنّاها الكثير شرقاً وغرباً تعلّق الخطيب بهدي النبي وسيرته العطرة؛ أملاً في الخلاص من براثن القهر والظلم، فنار الخطيب نورٌ نبويّ يقشع ظلام التيه ويعيد إلى روحه الاستقرار، ونار موسى نورٌ إلهيٌ أعاد الطمأنينة إلى نفسه وتجلّى في قوله تعالى: ﴿ **إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى** ﴾[2].

وثنائية النور – الظلام واحدة من أكثر الثنائيات بروزاً وتشكيلاً للتناص في تجربة الخطيب الشعرية، فقد استخدم الجمع بين المتضادين بشكل مكثف ومتنوع الدلالة، فمفردات (الظلماء/ الدجى/ مطفأة/ دخان) تقابل مفردات (نارك/ الشعل/ أضأن/ لظى) تلك الثنائية تعمق البنية الدرامية والفكرية في النص إذ يرتكز الشاعر في بناء رؤيته الفكرية على نار/ نور رسولنا ﷺ حيث آمن وآنس بها؛ لتمزّق حالة (الظلماء) التي لفّت واقعنا العربي. ويستكمل الخطيب استحضاره قصةَ النبي موسى عليه السلام عن طريق التماهي مع قوله تعالى: ﴿**وَجَاوَزْنَا بِبَنِي إِسْرَائِيلَ الْبَحْرَ فَأَتْبَعَهُمْ فِرْعَوْنُ وَجُنُودُهُ بَغْيًا وَعَدْوًا**﴾[3]، فعبور بني إسرائيل البحر على خوفهم من طاغوت زمانهم (فرعون)؛ يشبه حالة التشتت والتشريد والنزوح إلى دول الجوار التي عانى منها الفلسطينيون بفعل طاغوت العصر (إسرائيل وأعوانها)، وفي إطار الفضاء الدلالي لـ (لظى سيناء) تُستدعَى حالة التيه التي مرّ بها بنو إسرائيل في سيناء؛ بسبب عصيانهم لطلب نبيهم موسى بالدخول إلى الأرض المقدسة ﴿ **قَالَ فَإِنَّهَا مُحَرَّمَةٌ عَلَيْهِمْ أَرْبَعِينَ سَنَةً يَتِيهُونَ فِي الْأَرْضِ فَلَا تَأْسَ عَلَى الْقَوْمِ الْفَاسِقِينَ** ﴾[4]، وبالمقابل تظهر في نفس الفضاء الدلالي معاناة وعذابات الفلسطيني في أماكن لجوئه؛ لذا يتم التعقيب الموحي بـ (أَعيُنُهُم مَقرُوحةٌ في دُخانِ الجِنِّ والخَبَلِ)، كما يكشف التركيب في (جزتهم) عن وعي الخطيب بدور الشاعر والمثقف في أمته، وعن إدراكه لعمق الأزمة لا سيما وأنه أعقب البيت بـ (وَسُدَّت الأَرضُ، مِن خلفي، ومِن قُبُلي)، فالفلسطيني واقع بين نارين: نار الاحتلال الذي شرّده، ونار الأنظمة العربية الفاسدة التي ما فتئت تعزز حالة التشرذم

---

(١) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٢.

(٢) طه: ١٢.

(٣) يونس: ٩٠.

(٤) المائدة: ٢٦.

والضياع العربي. وقد ظهر أيضا هذا التعالق والتداخل بين التناص الديني و الأدبي باستدعاء قول أبي تمام[١]:

خلفــت بـــالأفق الغربـــي لـــي ســـكنا   قــد كـــان عيشـــي بـــه حلـــوا بحلـــوان

فالمقاربة الدلالية بين (خلفت أهلي)، و(خلفت لي سكنا) واضحة فلا أهل بدون سكن ولا سكن بدون أهل، وأبو تمام يتوق إلى تلك الأيام الحلوة التي عاشها في الأفق الغربي (ناحية في الشام)، بينما الخطيب يتعجل العودة لأهله بمنهاج النبوة وهديها؛ حتى لا تنسى أمته جراحها فتعود كما عهدها التاريخ منارة للعز ومهدا للحضارة. والواضح أن الخطيب لا يميّز كثيراً بين مفردتي (الشعب) و(الأمة)، فالأهل الذين خلّفهم في القدس (الشعب) هم جزءٌ أصيلٌ من الأمة العربية التي ظهر الاسلام بينها بنزول الوحي في غار (حراء) أعلى جبل النور، ومنه كان الخير والهداية للبشرية والعالم (أضأن الكون من جبل).

وفي قصيدة (هذي الملايين) يؤكد الخطيب حتميّة مآل الباطل إلى الفناء. يقول[٢]:

لَيَهْـــدِرُ الزَّبَـــدُ[٣] المَحمُـــومُ مُـــصطَخِباً   وَيَســـتحيلُ جُفـــاءً[٤] ســـاعةَ الحَـــرَبِ[٥]

ويمْكـــثُ الحـــقُّ، فـــي غَـــوْرٍ أَرُومَتُـــهُ[٦]   وفَـــرعُهُ فـــي جِـــوارِ اللهِ كـــالطَّنَبِ[٧]

لقد كشف الخطيب في بيتيه السابقين عن بنية بديعة للتناص الامتصاصي؛ إذ استلهم مضموني آيتين وردتا في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ**﴾[٨]، وقوله تعالى: ﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ**﴾[٩]، فأعاد الخطيب صياغة المضمون القرآني؛ للتأكيد

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د. ت، ٣١٠/٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٠١/٢.

(٣) الزّبد: الرغوة التي تعلو الماء وغيره عند غليانه، أو سرعة حركته. انظر: لسان العرب، مادة زبد، ١٩٢/٣-١٩٣ والمعجم الوسيط، ٣٨٨/١.

(٤) الجفاء: ما نفاه السيل والقدر من غثاء وزبد، والجفاء الباطل أيضا. انظر: لسان العرب، مادة جفأ ١ /٤٩. والمعجم الوسيط، ١٢٦/١.

(٥) الحرب: حَرِبَ الرجلُ يحرَبُ حرَبا: اشتدّ غضبه، و قيل السلب أيضا. انظر: لسان العرب، مادة حرب، ٣٠٣/١-٣٠٤.

(٦) الأرومة: أصل الشجرة. انظر: لسان العرب، مادة أرم، ١٥/١٢. والمعجم الوسيط، ١٥/١.

(٧) الطنب: من أطناب الشجر عروق تتشعب من أرومتها، وقيل هو الوتد. انظر: لسان العرب، مادة طنب، ٥٦١/١. والمعجم الوسيط، ٥٦٧/٢.

(٨) الرعد: ١٧.

(٩) إبراهيم: ٢٤.

للتأكيد أن انتصار الحق على الباطل حتميّ "فهدير الزبد المحموم المصطخب هو أبواق الإعلام الرسمي الذي يؤول في ساحات الحرب والمواجهة إلى جفاء ويبقى صوت الحق والعدالة صوت الشعوب المنتصرة عاليا في جوار عدالة السماء"(١). لقد كانت مفردات (الزبد/ جفاء/ يمكث) بمثابة وهج دلالي يشير إلى الآية الأولى، بينما كان تركيب (فرعه في جوار الله) بمثابة وهج دلالي يشير إلى الآية الثانية، غير أن الخطيب أبدع في الجمع بين مضموني الآيتين؛ إذ إن السياق القرآني للآيتين هو سياق ضرب الله الامثال الناس، فشجرة الحق التي تطاول عنان السماء امتداد طبيعي لانتصار الحق في صراعه مع الباطل؛ لذا جعل الخطيب مفردة (يمكث) البؤرة الدلالية للانتقال بين مضموني الآيتين إذ إنها حاضرة نصا في الآية الأولى، وحاضرة روحا من خلال مفردة (ثابت) في الآية الثانية فهذا الاشتراك والتفاعل الدلالي مصدره قوة التجذر التي ظهرت في الآيتين من خلال (يمكث في الأرض/ أصلها ثابت) وفي بيت الخطيب (في غور أرومته).

وفي رباعية (حب وحزن) من الجزء الثالث يبلغ الخطيب بالتعاطف والأسى مع معاناة شعبه إلى مداه؛ إذ يتمنى فداء شعبه بنفسه ليتحمل آلامه ويكون قربانا لحريته. يقول(٢):

لستُ أَدري الآنَ، أَيَّانَ أُوافِيكَ حَبيبي

عَلَّني أَمسَحُ، بالحبِّ، وبالحزنِ، جُروحَكْ

ليتَ آلامَكَ، يا شَعبي، مساميرُ الصليبِ

وأَنا، في جَبَلِ الزيتون «شُبِّهتُ» مَسِيحَكْ !

يستحضر الخطيب المعتقد الإسلامي بأن المسيح لم يصلب، وأن الذي صلب رجل وضع الله فيه شبه المسيح بنصّ قوله تعالى: ﴿ **وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـٰكِن شُبِّهَ لَهُمْ** ﴾(٣)، وتتكثف هنا (أنا) الشاعر بحيث تغدو ذات أبعاد دالّة على عمق انتماء الشاعر وإحساسه بمعاناة شعبه، ويتضح ذلك من خلال ألفاظ المتكلم (لست أدري/ أوافيك/ حبيبي/ علني/ أمسح/ شعبي/ أنا/ شبهت). ولعل التعالق بين التناص الإنجيلي والتناص القرآني، من خلال تجاور دلالتيْ (مسامير الصليب) ولفظة (شبهت)، يوضح رؤية الخطيب القائمة على أن المعاناة يجب أن توحّد الجميع ضمن مظلّة المؤاخاة الإنسانية.

---

(١) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١٦.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٢٨/٣.

(٣) النساء: ١٥٧.

ويعود الخطيب إلى القصص القرآني من خلال استحضار قصة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز، في قوله من قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)[1]:

كان حَزِيرانُ لَظَى جَهَنَّمٍ

يَحُدُّهُ أَيلولُ من هنا.. ومن هنا أَيَّارْ..

وبيننا الموتُ.. وسِيناءُ..

فما أَقَلَّ زادَ عاشقٍ، وأَبعدَ المزارْ..

فلن تَقُدَّ امرأةُ العزيزِ أَسمالي[2]

ولن يُقَطِّعَ النساءُ أَيديهِنَّ

رُدُّوني، على وجهي، إِلى مَضارِبِ الأَنبارْ..

هناك أَدري جَبَلاً لم يأتِهِ رَحَّالةٌ قبلي

ولم تَظْعَنْ له قافلةٌ

يرتاحُ أَقصى الريحِ.. والجنونِ.. والأَسفارْ؟!..

إِذن.. هُنا نحنُ..

وها أَنا اعتليتُ ظهركَ العَصِيَّ.. يا سِنجارْ!!..[3]

خَلَّيتني.. بالشامِ أَهلي.. والهوى بغدادُ..

يا سِنجارُ.. يا سِنجارْ..

لقد أسهمت قصة (يوسف) عليه السلام في تعميق الارتباط بين الواقع الفلسطيني والتاريخ؛ وذلك لما تكتنزه من رمزية عميقة تغني بأبعادها الواقع وتعبر عنه بدقة متناهية، ولما تحتويه من مرتكزاتٍ نفسية قادرة على أن تقدّم الفكرة تقديماً غنيّاً بالإيحاءات ومؤجّجا للعواطف. وقد مارس الخطيب عملية الإسقاط النفسي من خلال إظهار المفارقة بين محنته في ظلّ الأنظمة العربية المهترئة، ومحنة يوسف عليه السلام مع امرأة العزيز حينما شغفت حبا به وراودته عن نفسه، فاستعصم وعرضته على النسوة اللاتي لُمْنَها فيه فقطّعن أيديهن بنصّ قوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا**

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١٤٤-١٤٥.

(٢) أسمال من أسمل الثوب بمعنى: بلي وأخلق، أي الثوب البالي. انظر: لسان العرب، مادة سمل، ٣٤٥/١١. والمعجم الوسيط، ٤٥٠/١.

(٣) سنجار: جبل شمال العراق على الحدود العراقية السورية، ويعدّ جزءاً من بادية الشام.

إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴾(١) وقوله تعالى: ﴿ **وَقَالَ نِسْوَةٌ فِي الْمَدِينَةِ امْرَأَةُ الْعَزِيزِ تُرَاوِدُ فَتَاهَا عَنْ نَفْسِهِ قَدْ شَغَفَهَا حُبًّا إِنَّا لَنَرَاهَا فِي ضَلَالٍ مُبِينٍ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَأً وَآتَتْ كُلَّ وَاحِدَةٍ مِنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ اخْرُجْ عَلَيْهِنَّ فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ** ﴾(٢). والواقع أن الخطيب في تناصه الامتصاصي هنا – وكما تنبه إلى ذلك الدكتور عمر عتيق(٣) – يؤكد على رفضه للابتذال والتسوّل إلى مؤسسة السلطان العربي كما يسميها هو، فالموت أقل ما يقدّمه عاشقٌ لوطنه، ومن هنا جاء التخالف بالنفي (لن تقد/ لن يقطع) فسياسة الترغيب والترهيب لن تجدي نفعا معه رغم إحساسه بعمق أزمته بعد نكبة آيار، وهزيمة حزيران، ومأساة أيلول الأسود، ورغم حالة التيه التي خيّمت جرّاء تلك المصائب؛ فقد قدّم لقصيدته بقوله: "خرجتُ في هذه القصيدة – ربما للمرة الألف– ضارباً على غير هُدىً في تِيهِ واقعنا العربي التعيس، أبحث باستماتةٍ عن «مكة أحلامنا الضائعة» في الوحدة.. والحرية.. والعدالة الاجتماعية!!.. ولكنني–وللمرة الألف أيضاً– كنت أرتدُّ إلى قعر الجحيم ذاته.. خائبَ الأمل.. خاويَ الوِفاض!!"(٤).

ويستكمل الخطيب هذا التحاور مع النص القرآني من خلال السطر الشعري (ردوني على وجهي إلى مضارب الأنبار)؛ إذ يستحضر قوله تعالى على لسان يوسف عليه السلام ﴿ **اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِي بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ** ﴾(٥)، فكما كان قميص يوسف سببا في رجوع بصر أبيه إليه يتمنى الخطيب أن يكون توجهه إلى الأنبار وجبل سنجار؛ سببا في حصول الوحدة بين العراق والشام، ومن ثمّ تحرير فلسطين وعودتها إلى حضن الأمة العربية والإسلامية.

ويبدو التعالق بين مصادر التناص، تاريخيا، ودينيا، وأدبيا جليّاً في المقطع ذاته. وقد تكرر توظيف الخطيب لقصة يوسف عليه السلام في القرآن الكريم في ثمانية مواضع يمكن توزيعها كما في الجدول الآتي:

محور القصة	موضعها من الأعمال الشعرية
رؤيا يوسف وقصته مع أخوته	٣/٧٢، ١٢٨، ١٤٤، ١٩٢، ٢٢٤
قصة يوسف مع امرأة العزيز	٣/١٤٥
يوسف ورؤيا الملك	٢/١٣٠ و ٣/١٦٠

(١) يوسف: ٢٤–٢٥.

(٢) يوسف: ٣٠–٣١.

(٣) انظر: التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٣.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١٣٣–١٣٤.

(٥) يوسف: ٩٣.

ونلاحظ أن جميع المواضع في الجزء الثالث، ما عدا موضعا فقط في الجزء الثاني؛ مما يدلّ على تنامى استحضارات القصص القرآني، كما نلاحظ أن رؤيا يوسف وقصته مع أخوته حازت على النصيب الأوفر؛ مما يدل على تغلغل قضايا الأخوة والوحدة العربية في نفسه بما ينسجم مع رؤاه وتطلعاته القومية. وفي هذا الإطار لابد من الإشارة إلى نموذج للتناص مع رؤيا يوسف مع أخوته في نفس قصيدة المقطع السابق وهو قول الخطيب[1]:

وها أَنا – مِن مَتْنِ صِنِّينَ –

أَصيحُ مَدَّ الصوتِ:

يا كمالُ، يا كمالُ.. يا غسَّانُ، يا غسَّانْ..

هم أوثقوا جسمي جلاميدَ الجبالِ

لم أَزل مُصفَّداً هنا

تَنْقُرُ في شَحْمةِ عَينيَّ مخالبُ العُقبانْ..

لأَنني – عَفْوَ أَبي –

قَصَصْتُ رُؤيا يُوسُفٍ

على دجى عيونهم.. وآيةَ النهارْ..

فها أَنا أصرُخُ من غَيابَةِ الجُبِّ:

متى يا سَفْحَ جِلعادٍ

تُغاديكَ قوافِلُ التجارْ؟!..

هنا يتضافر التناص التاريخي والأسطوري مع القرآني في لوحة فسيفسائية؛ لتكشف عن حالة التأزّم التي وصلت إليها الأنا الفلسطينية – متمثلة بالخطيب – في علاقتها العربية، فمناجاة الخطيب في بداية المقطع للشهداء: كمال ناصر، وكمال عدوان، ولغسان كنفاني مثّلت شعورا بالحاجة إلى رفاق دربٍ يواصلون مسيرة النضال، ثم يأتي توظيف الخطيب لأسطورة بروميثيوس كقناعٍ لذاته التي أصابها الكثير من القهر والظلم بفعل جبروت الاحتلال وفساد الأنظمة العربية، ثم يصل المقطع إلى ذروته من خلال استحضار رؤيا يوسف وقصته مع أخوته بنصّ قوله تعالى: ﴿ **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ** ﴾[2]، وقوله تعالى: ﴿ **قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَةِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ**

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١٤٣-١٤٤.

(٢) يوسف: ٤.

السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴾[١]. فالخطيب يتخذ من "شخصيّة يوسف معادلا موضوعيا؛ لتصوير ظلم الأخ لأخيه ويُضمر في هذا المعادل الظلم الذي لحق بالفلسطيني في خريطة الشتات، ويتخذ من البئر التي ألقي فيها يوسف رمزا للمنفى، والغربة، واللجوء، ويوظف تفاصيل القصة للتعبير عن الحنين للوطن السليب وللتأكيد على حتميّة الخلاص والغلبة استئناسا بما آلت إليه حال يوسف"[٢]، واعتذار الخطيب (لأنني عفو أبي) جاء مراعاة للنهي في الآية الكريمة (لا تقصص رؤياك)[٣]، ثم يعمد الخطيب إلى تذكير أمته بموقفه من حالة التخاذل، والفساد، والتشرذم العربي، والتي هي أصل الداء الذي لا يرونه بسبب غفلتهم (دجى عيونهم)، كما أنه يعاود التذكير بصورة الحل وطرق الخلاص من هذا الواقع المظلم والمتمثل في الحرية والعدالة والوحدة العربية (آية النهار)، والخطيب يدري حجم المعاناة الواقعة عليه من تشريد، ونفي وقهر حريات إلا أنه ما زال يصرخ وينتظر لحظة الخلاص وفجر الحرية (متى يا سفح جلعاد تغاديك قوافل التجار).

ولقد قدّم الباحث التناص مع القرآن والسيرة على غيره لما كان لهما من حضور قويّ في أعمال الخطيب الشعرية؛ مقارنة بغيرها مما يدل على عمق تعلق الخطيب بالقرآن والسيرة نصّا وروحا؛ ولما يجده فيهما من قدرات واسعة يمكن أن يحمّلها رؤاه أو ينسجم معها؛ لذا فقد ساعدت تلك الاستحضارات في بناء الصور الفنية والقيم الجمالية، وفي رسم معالم الأمل حيناً وتعميق الإحساس بالألم والانكسار حيناً آخر.

٢- التناص مع السيرة النبوية:

تعدّ السيرة النبوية أحد مناهل التناص التي ترفد الشعراءَ المعاصرين بتجاربهم الشعرية، وقد كانت استدعاءاتها في البداية تظهر ظهوراً مباشراً هدفه النصح والإرشاد، أو أخذ العبرة، ثم ما لبثت أن تداخلت بالنص الشعري تداخل السدى واللحمة[٤]. وتشير تداخلات الخطيب مع السيرة النبوية، أحداثا وأقوالا، إلى أن قراءته للسيرة لم تكن قراءة تقليدية عابرة؛ بل كانت قراءة واعية وعميقة، ومن تلك التداخلات قوله في قصيدة (إنني أعتب يا شعبي عليك)[٥]:

---

(١) يوسف: ١٠.

(٢) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٨.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٢٠٩.

(٤) انظر: التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا، حصة البادي، كنوز المعرفة، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م، ص٤٦.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣١٤/٢.

قَسَـــــماً، لا حانِثــــــاً، نَحلِفُــــــهُ وَلْنُبـــــارِكْ بالجِراحــــاتِ القَسَـــــمْ

لا يُـــــرى فـــــي أَرضِـــــنا طاغِيَـــــةٌ حيثمـــــا ينـــــبِضُ فينـــــا عِـــــرْقُ دَمْ

كُلُّــــــنا راعٍ، فيـــــا ويـــــلَ الـــــذي خـــــالَ أَنَّـــــا فـــــي مَراعِيـــــهِ غَنَـــــمْ

يحيلنا التركيب (كلنا راع) إلى حديث الرسول ﷺ: (**أَلَا كُلُّكُمْ رَاعٍ، وَكُلُّكُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ**)[١]، ويكشف عن أبعاد دلالية في تجربة الخطيب الشعرية، فهو مدركٌ لعظم المسؤولية الملقاة على عاتق كل فرد من أفراد شعبه وأمته في مواجهة فساد الحكام والتمرد على ظلمهم وقهرهم؛ لذا كانت الدعوة إلى الثورةِ ظاهرةِ في القصيدة بشكل عام، وفي المقطع بشكل خاص، من خلال الدعاء بالويل لكل حاكم يحسب أن شعبه ما هو إلا قطيع ماشية يسوقه كيف يريد ومتى يريد (فيا ويل الذي خال أنّا في مراعيه غنم). وهنا يظهر التعالق ما بين التناص الإسلامي والتناص التوراتي من خلال استحضار النص التوراتي (**اعْلَمُوا أَنَّ الرَّبَّ هُوَ اللهُ. هُوَ صَنَعَنَا، وَلَهُ نَحْنُ شَعْبُهُ وَغَنَمُ مَرْعَاهُ**)[٢]، لكن هذا الاستحضار الذي تردد في أكثر من موضع في شعر الخطيب دلّ على نقده لفكرة الانقياد وسخريته من الانهزامية، ومن البديهي أن التناص لغرض النقد والسخرية يكون مخالفا للنص المستدعى.

وفي قصيدة (سيأتي الذي بعدي) يستحضر الخطيب حقيقة النبوة بنزول الوحي جبريل على نبيّنا ﷺ في غار حراء الذي كان يتعبد فيه، ويتخذ الخطيب من ذلك وسيلة لإبقاء جذوة الأمل مشتعلة في انتظار الذي يأتي من فجر الحرية، يقول[٣]:

تُســـائِلُ عـــن حَلِّـــي، وعـــن هَـــمِّ تَرحالـــي ومـــا زادُ أَســـفاري، ومَرســـاةُ آمـــالي؟!

أَقـــولُ، وبـــي قَصْـــدُ الغريـــبِ، وكِبْـــرُهُ.. لِـــيَ الراحـــةُ العـــزلاءُ، والـــهدفُ الغـــالي

تـــحدَّيتُ أنْ شـــعبي يُبـــاعُ، ومـــوطني يُبـــاحُ، وأَنْ أَغلـــي الحَصَـــى قُـــوتَ أطفـــالي

وبُلِّغْـــتُ فـــي غَـــارِ العـــذابِ رســـالتي تنَـــزَّلَ جِبـــريلُ الخيـــامِ فَـــأَوحَى لِـــي

حـــرامٌ علـــى جفـــني الرُّقـــادُ، وأُمَّتـــي شـــتاتٌ، وآفـــاقي تَـــناثُرُ أطـــلالِ

لأَبْـــتَدِرَنَّ الصُّـــبحَ قبـــلَ اشتـــعالِهِ وأُورِثُ فـــي عُمْـــقِ الســـكينةِ زِلزالـــي!!

---

(١) المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، الامارة ١٨٢٩.

(٢) سفر المزامير: ١٠٠: ٣.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٧٩-٨٠.

الخطيب يستهجن اعتبار المعاناة في الغربة في ظل ضعف الإمكانيات وصعوبة تحقق الغايات المنشودة أمراً لا طائل وراءه، فالثبات على المبادئ والمحافظة على قيم الحرية والعدالة؛ ألزم لراحة النفس وأشرف من السقوط في المرذول. وفي إطار دلالات الصمود والتحدي يأتي استدعاء الخطيب لقصة عمر بن الخطاب ﷺ مع المرأة التي كانت تغلي الحصى لأطفالها الأيتام لتوهمهم بالطبخ؛ حتى يناموا ويسكن جوعهم؛ فالخطيب يرفض أن يكون الشعب سلعة تتقاذفها أيادي النخاسين، أو أن يستباح حمى الوطن بفعل العقيدة الانهزامية، كما يأبى عملية التدليس على الحق بتسويق الأوهام وتزوير الحقائق، فالحق أبلج والباطل لجلج؛ وعليه يعيد الخطيب ترتيب الفضاء المكاني والزماني لحقيقة نزول الوحي على النبي ﷺ بما ينسجم مع تجربته، فحالة التشرد والمعاناة (جبريل الخيام) في مخيمات اللجوء (غار العذاب) تلهم الخطيب طريق الخلاص القائم على طلب الحرية وتجسيد الوحدة العربية (حرام على عيني الرقاد وأمتي شتاتٌ)، ولإبراز قيمة الوصول إلى حقيقة المعاناة تتداعى الدلالات بشكل مكثف في ذهن الخطيب (بلغت/ رسالتي/ تنزّل/ أوحي لي)؛ وعليه كان بلوغ الخطيب إلى تلك الحالة الشعورية بالتوحد النفسي؛ إيماناً منه بأن رسالة الشاعر والمثقف ما هي إلا امتداد طبيعي لرسالة الهداية والخلاص والخير التي تحملها النبوة. ويضفي التعالق التناصي بين التاريخ الإسلامي في (عمر) وسيرة النبي ﷺ بعدا دلالياً مؤثراً إذ إن مواقف عمر مستوحاة من مدرسة النبي ﷺ.

ثانياً: التناص مع التوراة والإنجيل

١- التناص التوراتي:

يعدّ التراث رافداً من روافد القصيدة المعاصرة بما يتيحه للشاعر من تواصل مع الماضي يستقي منه معالجات الحاضر ورؤى المستقبل، فالشاعر "لا يستطيع أن يفسر نوعية موقفه من التراث إلا من خلال فهمه لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة"(١). وبحكم حالة الصراع مع العدو الصهيوني الذي يوظف التوراة كوسيلة لنشر مشروعه الاستعماري، كانت استحضارات الخطيب للتوراة جزءاً من عملية مناهضة هذا المشروع المجرم من خلال إيمانه بأن أرض فلسطين حقٌّ تاريخيٌّ لشعبها وبأنها ستعود يوماً ما لأهلها عندما تبعث الأمة من جديد.

وفي إطار ذلك جاء التناص مع النص التوراتي الوارد في سفر التكوين، والذي يحكي قصة خلق الكون: **(فِي الْبَدْءِ خَلَقَ اللهُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ. وَكَانَتِ الأَرْضُ خَرِبَةً وَخَالِيَةً، وَعَلَى وَجْهِ الْغَمْرِ ظُلْمَةٌ، وَرُوحُ اللهِ**

---

(١) الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص١١.

يَرِفُّ عَلَى وَجْهِ الْمِيَاهِ. وَقَالَ اللهُ: «لِيَكُنْ نُورٌ»، فَكَانَ نُورٌ. وَرَأَى اللهُ النُّورَ أَنَّهُ حَسَنٌ. وَفَصَلَ اللهُ بَيْنَ النُّورِ وَالظُّلْمَةِ. وَدَعَا اللهُ النُّورَ نَهَارًا، وَالظُّلْمَةُ دَعَاهَا لَيْلاً. وَكَانَ مَسَاءٌ وَكَانَ صَبَاحٌ يَوْمًا وَاحِدًا)[١]، وقد استُدعِيَ هذا النصُّ في أربعة مواضع، منها المقطع المعنون بـ (المسيح والزنجية ماري) من قصيدة (أغاني مارس الصغير)، يقول[٢]:

منذ كان الإنسانُ في أَوَّلِ البدءِ	**جَنيناً، وكانت الأَشياءُ**
لم يكن يَستَوِي النهارُ مع الليلِ	**فكان الدجى.. وكان الضياءُ**
نحن ضِدَّا خَليقةٍ، لا تقولي	**تَلِدُ الماسَ فَحمَةٌ سوداءُ**
جَبهتي غُرَّةُ الصباحِ إذا هَلَّ،	**وَخَدَّاكِ ما يُنِيخُ المساءُ**
فاخفضي الطَرفَ عن بُلوغِ جبيني	**فأنا العِزُّ، مُفرَداً، والعَلاءُ**

يتقنّع الخطيب في بداية القصيدة بإله الحرب الأسطوري (مارس) مشيراً به إلى الرئيس الأمريكي آيزنهاور- كما ذكر في مقدمة القصيدة – وبما أن الصهيونية وظّفت النصّ التوراتي في خدمة مشاريعها التوسّعية والإحلالية؛ فإن الخطيب يجعل (مارسا) يستعين بالوسيلة ذاتها؛ لإظهار تعاليه وجبروته، ولإثبات صحة ممارساته، فالشعوب ليست سواسية؛ ومن هنا نجد أسلوب (في أول البدء) والأسلوب المتكرر (كان وكانت) الدال على عملية الخلق يسبحان في فضاء النص التوراتي، ثم كان تركيب (لم يكن يستوي النهار مع الليل) إشارة دلالية للنص التوراتي ذاته (وفصل الله بين النور والظلمة) وللآية القرآنية: ﴿ **وَمَا يَسْتَوِي الْأَعْمَى وَالْبَصِيرُ وَلَا الظُّلُمَاتُ وَلَا النُّورُ** ﴾[٣]، ويأتي البيت التالي (نحن ضدا خليقة) كاشفاً عن عنصرية هذه القيادة الأمريكية متمثلة بآيزنهاور بفعل تغوله وجبروته، ثم يتكثّف التناص[٤] عن طريق استحضار بيتٍ لإيليا أبي ماضي من قصيدة (الطين)، والتي يقول فيها[٥]:

نسي الطين ساعة أنه طين	**حقير فصال تيها و عربد**
يا أخي لا تمل بوجهك عنّي ،	**ما أنا فحمة و لا أنت فرقد**

(١) سفر التكوين، ١: ١-٥.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٦/١.

(٣) فاطر ١٩-٢٠.

(٤) أشار الباحث هنا إلى التناص مع الشعر لإتاحة المجال لفهمٍ أوسع للدلالة العامة التي ورد فيها التناص الديني، بجانب التأكيد على خاصّة تميّزَ بها التناصُ في شعر الخطيب؛ وهي التعالق بين مصادر التناص، وتمازجها.

(٥) ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، د.ت، ص٣١٦.

وفي إطار المفارقة تظهر ثنائيات الخطيب من جديد؛ لتعزز البعد الدلالي في القصيدة فنجد ثنائية النور والظلام (النهار/الليل – الدجى/الضياء)، وثنائية العز والذل (اخفضي/العز) كما يستخدم أسلوب التلوين لإظهار المفارقة (الماس أبيض /فحمة سوداء)، والبيت الأخير يعيدنا إلى التناص الأدبي من خلال استحضار بيت جرير في الراعي النميري[١]:

فغــض الطــرف إنــك مــن نميــر فــلا كعبــا بلغــت ولا كلابــا

وهكذا يتعاون التناص الديني التوراتي مع القرآني مع الأدبي؛ لبيان مدى ما تمارسه القيادة الأمريكية من طغيان وعنصرية وعنجهية. ويعيد الخطيب استحضار النص التوراتي نفسه في قصيدة (جنون في ضوء القمر) بقوله[٢]:

قُلْ لِلمحارةِ تحكي الدهرَ ثانيةً،

تَرويهِ،

يصخبُ فيها البحرُ من فَوْرَةِ التكوينِ..

كنتُ، أَنا، في البدءِ،

تَجبِلني كَفَّاهُ فوق رُبَى يافا،

ويَحرِقُ عند الموجِ صَلصالي!!..

تأتي الأبيات في إطار حنين الخطيب لوطنه؛ لذا يتمنى عودة ذلك الزمان الذي وهبه الوجود على هذه الأرض، حيث يمتزج بترابها ويندغم مع طبيعتها التي شكّلت ملامحه، وهنا يوظف الخطيب النص التوراتيّ السابق لإظهار مدى تجذّر الفلسطيني بأرضه وتعلّقه بها.

وفي مطوّلة (رأيت الله في غزة) يستعذب الخطيب المعاناة، في سبيل حرية الوطن، بداية عبر عطفه (الحب) على (الحزن)، ثم من خلال التغني بيوم الخلاص (وأنشد فيك إنشادي)، يقول[٣]:

وأنشِدُ فيكِ إنشادي:

" **أُحِبُّ حبيبتي.. يا ليلُ..**

" **خُذْ بَوْحي وأسراري**

" **وتحت ربيعِ شُرفَتِها**

---

(١) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د. ت، ٨٢١/٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٠٦/٢.

(٣) المصدر السابق، ٧٢/٣-٧٤.

" فتحتُ جروحَ قِيثاري

ونحن هنا..

نُعَمِّرُ، من مجاعتنا، بيوتَ اللهْ

لكي ننساهُ بين خرائبِ الأقصى..

لكي ننساه!!..

ولكني صعدتُ إليهِ طُورَ سِنِينَ،

رحتُ إليهِ حتى قِمَّةِ المأساه

ويا قومي.. أُبَشِّركم.. رأيتُ اللهْ

وكنتُ.. وكانت الأشياءْ

دُخاناً فوق وجهِ الغَمْرِ

وهو يُعيدُ خَلْقَ الكونِ.. من سِيناءْ..

وهنا يسبح في فضاء النص عنوان أحد أسفار التوراة وهو: (نشيد الأنشاد)، والذي يأتي على شكل حوار بين رجل وامرأة يتبادلان الغزل والمتعة؛ لذا نجد معالم التغزل تظهر في فضاء النص وأسلوب حواره (أحب حبيبتي/ تحت ربيع شرفتها)؛ لتعميق الإحساس بروعة تلك البقعة من الوطن (غزة) كونها مصدر الأمل في الحرية والخلاص، وتعود حالة استعذاب المعاناة من خلال العزف على وقع الألم (فتحت جروح قيثاري)، ثم ينبّه الخطيب إلى أهمية عدم إشغال الناس عن مركز القضية الفلسطينية، والمتمثل في التحرير وحماية القدس من التهويد، ويحذر من تشتيت الجهود في معارك جانبية كحصار وغيره (نُعَمِّرُ، من مجاعتنا، بيوتَ اللهْ/ لكي ننساهُ بين خرائبِ الأقصى).

وباستدعاء معاناة المسيح في صعوده حاملاً صليبه إلى جبل الطور في القدس كمعادلٍ لتشتت الأنا الفلسطينية في المنافي (صعوده طور سينين) يصل الخطيب إلى الذروة الشعرية من خلال رؤيته لله تعبيراً عن بلوغه جوهر الحقيقة. وكما دمج الخطيب بين معاناتي النبي يوسف والسيد المسيح عليهما السلام؛ للتعبير عن معاناته، ها هو يدمج بين معاناتي موسى والمسيح عليهما السلام، وتسبح في فضاءات (طور سينين/ رأيت الله) قصة موسى عليه السلام عندما ذهب لملاقاة الله، كما في قوله تعالى: ﴿ **وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ** ﴾[(١)]، والجبل

---

(١) الأعراف: ١٤٣.

المشار إليه هو جبل الطور في سيناء الوارد في قوله تعالى: ﴿ **وَالتِّينِ وَالزَّيْتُونِ وَطُورِ سِينِينَ** ﴾[1]. وبعد هذا الاستدعاء القرآني يستدعي الخطيب النص التوراتي في قصة خلق الكون، والذي أشرنا إليه سابقاً، من خلال تركيب (وكانت...) وفضاء (وجه الغمر/ خلق الكون)؛ للدلالة على عمق العناية الإلهية بعباده المكلومين، ومن هنا جاءت الصور المتعاقبة بعد ذلك تجسيداً لهذه العناية الإلهية عبر قول الخطيب[2]:

رأيتُ اللهَ بين حرائقِ الحربِ

يَضُمُّ لصدرِهِ الدنيا..

يَصُبُّ الغيمَ في النابالم..

يطبعُ قبلةَ الحبِّ..

وفي إطار التبشير بفجر الحرية الذي سيعيد صياغة الواقع العربي يستوحي الخطيب النص التوراتي ذاته، في قصيدة (الاعتراف)[3].

٢- التناص الإنجيلي:

احتشد الشعر المعاصر بالكثير من الرموز والصور المستقاة من الإنجيل، وتعدّ شخصية المسيح عليه السلام في طليعة تلك الرموز التي قدّمها العهد الجديد "في صورة متعددة الجوانب، عميقة الأبعاد ذات وجود مدهش تارة بما يؤتى من خوارق ومعجزات، وأخرى كان فيها المسيح نموذجا خالصا للفداء والتضحية والحبّ الإنساني الصافي... وذلك من أجل تخليص البشرية مما لوّثها من آثام مخلّفا بعد مماته، وفي حياته تعاليم هزت أركان نفوس قومه خوفا وفزعا وإيمانا وتشكيكا"[4].

وتعددت صور الرمز بالمسيح لدى الخطيب باعتباره رمزاً للفداء والتضحية من جهة، والبعث والقيامة من جهة ثانية، وللإنسان المضطهد والمظلوم من جهة ثالثة، وللطهارة والقداسة من جهة رابعة، كما تنوعت المفردات الدالة على ذات المسيح ومنها: (المسيح/ عيسى/ يسوع/ ابن البتول/ ابن مريم/ الابن ضمن منظومة الأقانيم الثلاثة/ طفل الروح/ البشارة/ المجيء/ الذي جاء/ الذي سيجيئ)، وهي في أغلبها تتمحور

---

(١) التين: ١-٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧٥/٣.

(٣) المصدر السابق، ١٠٧/٣.

(٤) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية، خان يونس – فلسطين، ط١، ٢٠٠٢م، ص٥٤.

حول فكرتي الصلب والقيامة؛ لذا احتشدت مفردات الصلب وأدواته (الصلب/ الصليب/ التعليق/ ثقل الصليب/ خشب/ أعواد/ مسمار ومسامير/ الرفش/تاج الشوك)، كما كان للفضاء المكاني نصيب في استدعاء فكرة الصلب؛ لذا ترددت مفردات (الطور/ جلجلة/ جبل الزيتون) وكان لمفردات (المغارة/ المهد/ بستان القيامة/ قرع الأجراس) نصيبها في الدلالة على البعث.

واستكمالاً لمقطعٍ أورده الباحث من مقطع (المسيح والزنجية ماري)(١) يصوّر الخطيب عذابات المسيح؛ دلالةً على غياب الأخوّة والإنسانية، وسيادة قوى البغي والطغيان متمثلةً في القيادة الأمريكية، يقول(٢):

ضَــلَّ وَهــمُ المســيحِ، هــل قــال كِلتــا ... جَبهتَينـــا تحـــت النجـــومِ ســـواءُ؟!

نحــن، يــا ابــنَ البَتُــولِ، إن تســأل الــرَّفْشَ ... تـــــوارى علـــــى يَـــــدَينا الإخـــــاءُ

والصـــليبُ الـــذي فَـــدَيتَ بـــهِ النـــاسَ ... تَأَمَّـــــلْ، تَنِـــــزُّ منـــــهُ الـــــدماءُ

كُـــلَّ يـــومٍ لنـــا يَهـــوذا، وَبِـــيلاطُ، ... وَصَـــــــلْبٌ مُضَـــــــرَّجٌ، وفِـــــــداءُ

في بداية المقطع يظهر صوت الطغيان المتمثل في إله الحرب الروماني (مارس الصغير)؛ ليؤكد الخطيب من خلاله على عنصرية وتغول القيادة الأمريكية، وغياب العدالة التي طالب بها المسيح، ثم يظهر صوت الشاعر شاكياً ومناجياً المسيح مستعيناً بآلة القبر والدفن (الرفش/ المجرفة) للدلالة على غياب الأخوة والإنسانية، وأن معاناة الفلسطيني لازالت مستمرة منذ عهد المسيح (باعتباره فلسطينياً) إلى وقتنا الحاضر، والأمة ما زال يقطنها الخونة (يهوذا) والحكام الظالمين (بيلاطس)(٣).

وفي قصيدة (أنهض من جنازتي وأمشي) يستعين الخطيب بدالّ البعث ممثّلاً بعدة رموز (بروميثيوس/ الفينيق/ المسيح)، يقول(٤):

وها أَنا أَنهضُ من جنازتي، وأمشي

يَسكُنُني القاتلُ، والمقتولْ

كأنَّ خلفَ كلِّ عَطْفَةٍ وِعاءَ نعشي

---

(١) انظر: الرسالة نفسها، ص٣٦.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٦/١-٢٨٧.

(٣) يهوذا الاسخريوطي: أحد تلامذة المسيح الاثني عشر، خان المسيح وسلّمه لليهود مقابل المال، ثم ندم وقتل نفسه.
وبيلاطس: الحاكم الروماني الذي تولى محاكمة المسيح، وأصدر الحكم بصلبه؛ خوفا من وشاية اليهود به عند الامبراطور الروماني إن قام بتبرئة المسيح، بعد أن أشاع اليهود بأن المسيح صرّح بأنه ملك، وهي تهمة خطيرة تحت حكم الرومان. انظر: موقع الكتاب المقدس http://st-takla.org/Holy-Bible_.html

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٥/٣-٨٧.

وخلفَ كل برهةٍ.. أيلولْ..

ولم أَزل أُساقُ من مرحلةٍ، لِمرحلهْ

أَجُرُّ ثِقَلَ الصليبْ

وأَستحيلُ جمرةً، فثورةً، فجلجلهْ

بي جَسَدُ المسيحِ مُوْثَقاً على صليبِهِ

في عالمٍ بدونِ قَلبْ

يا راجمي شعبَ فلسطينَ على ذُنوبِهِ

من مِنكُمُو بدون ذَنبْ !!..

القصيدة كتبت في أعقاب (ليلة الفردان)[١]، ومن تقديمه للقصيدة يقول الخطيب: " المعجزة الآن في هذا الإنسان المطلوب «لعدالة القرن العشرين»!!.. والملاحق بالحقد والكراهية، اعتباراً من قلب التوراة الأسود.. حتى أدغال البيت الأبيض.. والمذبوح من عنقه بسكين الجريمة ذاتها، في كل من غزّة، والضفة الغربية، والأردن، ولبنان.. هي أنه ما يزال هو إيّاه القائمَ من موته.. الصاعدَ من رماده.. الثائرَ على أصفاده.. هل أقول على هيئة بروميثيوس.. أم على صورة طائر الفينيق.. أم على خطى السيد المسيح؟!"[٢]. يبدأ المقطع باستدعاء الرمز الدال على البعث، والذي يتقنع به الشاعر؛ ليظهر عمق جراحه وفداحة عذاباته، ثم يستحضر رمزاً دالاً على توالي مصائب الإنسان الفلسطيني خصوصاً، والإنسان العربي عموماً (أيلول)، ثم يستلهم فكرة صلب المسيح وعذاباته في توحّد مع معاناة الشاعر، ومعاناة شعبه، فتكرار "كلمة الصلب التي تستدعي ما تعرّض له المسيح يدلّ دلالة واضحة على مدى عمق المأساة، والمعاناة التي يتلقاها الفلسطيني في أماكن تواجده في الشتات حتى أصبح العالم من حوله بدون قلب، وبلا رحمة أو شفقة، ولكنه يتحمل كل العذابات من أجل الوطن"[٣]. وتحيلنا نهاية المقطع إلى قول المسيح ﷺ لمن أرادوا رجمَ امرأةٍ زنَتْ: **(مَنْ كَانَ مِنْكُمْ بِلاَ خَطِيَّةٍ فَلْيَرْمِهَا أَوَّلاً بِحَجَرٍ!)**[٤]. وهكذا عبّرت بنية القصيدة عن رؤية الشاعر الأيديولوجية من القضايا والمشكلات التي يواجهها الشاعر العربي، ومن هنا أضاف التناص الديني بعدا رئيسيا من الأبعاد المكوّنة لبنية القصيدة؛ "لأن البنية تمثّل التمازج بين الرؤية البشرية، والأدوات الفنية للوصول إلى خطاب

---

(١) عملية اغتيال إسرائيلية للقادة الثلاثة: أبو يوسف النجار وكمال ناصر وكمال عدوان في ١٩٧٣/٤/١٠م والتي سميت بـ (ربيع فردان) نسبة لشارع فردان في بيروت الذي شهد انطلاق العملية.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٣/٣.

(٣) دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص٨٥.

(٤) يوحنا: ٧/٨.

شعري متفرّد ولذلك لا تتولد شعرية النص من الموضوع، أو القضية التي فيها القول بل تكمن في شكل القول وطريقته"[1].

ويستعين الخطيب بمعجزات المسيح عليه السلام، وتعاليمه وتظهر المعجزات في استحضار قيامته من الموت كما في العقيدة المسيحية، وفي استدعاء مائدة المسيح التي لم يرد ذكرها في الإنجيل بل في القرآن الكريم[2] حيث طلب المسيح من الله أن ينزلها لحواريّيه من السماء؛ بناء على طلبهم ليستدلّوا بها على صدق نبوّته. يقول الخطيب مخاطباً غزة[3]:

وَجُرحُكِ صار مائدةَ المسيحِ

وزمزمَ الشهداءْ..

وأعلمُ أَنَّ فوقَ الطُّورِ،

مِن خشبي، ومِسماري

سأَصعدُ فيكِ جَلجَلتي

وَبَعْدُ، يكونُنِي الإنسانْ..

فَخَلّي بيننا وعداً

خِلالَ الليلِ، والبستانْ..

ويستحضر الخطيب معجزة قيامة المسيح من الموت، ومعجزة مشيه فوق مياه طبريا، يقول في قصيدة (أجراس بيت لحم)[4]:

يا أيها الحُداةُ في الشِّعابْ	**لِمنْ تَدُقُ ساعَةُ الإيابْ**
أَتسمعونَ مَن تُنادي الريحْ	**هَيَّا إلى مَغارةِ المسيحْ**
نحملُ زادَ حُبنا القديمْ	**إلى جِوارِ مَهدِهِ نُقيمْ**
بُشراكِ يا أيتُها الجِراحْ	**في القدسِ، في غَزَّةَ، في الخليلْ**
وحَقِّ مَن رَدَّ الردى، وراحْ	**يَمشي على بُحيرةِ الجليلْ**
غداً سنأتي، نركبُ الرياحْ	**زوابعاً تقتلعُ الدَخيلْ**

(١) التناص القرآني والتوراتي والانجيلي في شعر أمل دنقل، د. نادر قاسم، ص٢٦٢.

(٢) انظر: المائدة: ١١٢-١١٥.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧١/٣.

(٤) المصدر السابق، ٦٥/٢-٦٦.

نتأمّل المعجزتين من خلال تراكيب (ردّ الردى/ يمشي على بحيرة الجليل)؛ ليؤكّد الخطيب أن العودة إلى فلسطين حتميّة، فكما أن المعجزة خرق للمألوف، فإن "العودة إلى فلسطين ستكون خرقاً لكلّ المعيقات، وكسراً لأوهام العاجزين، ونفياً لادّعاءات المرجفين، والشاعر لا يتكئ في رؤيته لحتمية العودة على النبرة الخطابية، والتراكيب الحماسية، وصيغ القسم الإنشائية التي درج عليها الخطاب الشعري السياسي الذي يهدف إلى إيقاظ الحماسة، وشحن الهمم، بل اتكأ على حقيقة ربانية تجعل من الخطاب الشعري أقرب إلى العقل العقائدي الهادئ من العاطفة المتوهّجة، وتجعل حتمية العودة مرتبطة بحتميّة عقائدية"(١). والملاحظ أن الخطيب في قصيدته اعتمد على تلوين قوافيها مما يتناغم مع حالة الغنائية السائدة فيها باعتبار العودة لفلسطين فرحاً عجائبي المظاهر.

وفي قصيدة (الرهان) يتعالق التناص الديني الإسلامي مع المسيحي من خلال الجمع بين سياق معجزة الإسراء والمعراج، وتطهير المسيح للهيكل الذي اتخذه الصيارفة والتجار مكاناً للتجارة، وبيع الحمام، وتصريف العملات(٢). يقول الخطيب(٣):

فيا رَبَّ، أَسْرِ بعَبْدِكَ ليلاً،
فَمِن ألق الحرفِ، في نَزَقِ السيفِ،
يَحسِمُ بالحقّ ما يَحسِمُ
وأَرسِلْ «يَسُوعاً» على صَهْوَةِ البرقِ،
يُشعِلُ رأسَ فلسطينَ، خمراً، وجمراً..
فَمِن أَينَ تَستسلِمُ؟!
كَأني بهِ الآنَ في القدسِ،
يَطرُدُ منها صَيارِفَةَ النحسِ،
أَو هُوَ ذاك بِمِقلاعِهِ يرجُمُ!!

في بداية المقطع يستدعي الخطيب التركيب القرآني الوارد في مستهلّ سورة الإسراء ﴿ **سُبْحَانَ الَّذِى أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِى بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّه هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ**

(١) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١٠.

(٢) (وَدَخَلَ يَسُوعُ إِلَى هَيْكَلِ اللهِ وَأَخْرَجَ جَمِيعَ الَّذِينَ كَانُوا يَبِيعُونَ وَيَشْتَرُونَ فِي الْهَيْكَلِ، وَقَلَبَ مَوَائِدَ الصَّيَارِفَةِ وَكَرَاسِيَّ بَاعَةِ الْحَمَامِ وَقَالَ لَهُمْ: «مَكْتُوبٌ: بَيْتِي بَيْتَ الصَّلاَةِ يُدْعَى. وَأَنْتُمْ جَعَلْتُمُوهُ مَغَارَةَ لُصُوصٍ!») إنجيل متى، ٢١: ١٢-١٣.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٥/٣.

﴾[1]، ويوظفه في إطار حادثة الإسراء والمعراج؛ للتعبير عن صراع الحق مع الباطل (يحسم بالحق ما يحسم) ثم يتماهى المنتظَر المسري به مع يسوع عليه السلام، "وتتحول وسيلة الإسراء من البراق إلى (صهوة برق)، وهذا التجانس اللفظي بين دال البراق المضمر، ودال البرق المعلن يعزّز التعالق بين البعد الإسلامي والمسيحي ثم... تتحول غاية الإسراء من معراج إلى السماء، إلى هبوط في القدس"[2]؛ لأجل تطهيرها من دنس الاحتلال وأعوانه (يطرد منها صيارفة النحس) ثم يمزج الخطيب بين المسيح وداوود عليهما السلام في إعارته المسيحَ فعلَ داوود عندما قتل جالوتَ بمقلاعه كما أشار بذلك النصّ التوراتي **(وَمَدَّ دَاوُدُ يَدَهُ إِلَى الْكِنْفِ وَأَخَذَ مِنْهُ حَجَرًا وَرَمَاهُ بِالْمِقْلاَعِ، وَضَرَبَ الْفِلِسْطِينِيَّ فِي جِبْهَتِهِ، فَارْتَزَّ الْحَجَرُ فِي جِبْهَتِهِ، وَسَقَطَ عَلَى وَجْهِهِ إِلَى الأَرْضِ)**[3]. ويتكرر استدعاء الخطيب لحادثة تطهير المسيح للهيكل في قوله في قصيدة (الطريق إلى محمد أو محمدية يوسف الخطيب)[4]:

وصِــــــرتُ رَبَّ صَـــــباباتٍ، وصَيْرَفَــــــةٍ	**أَلَــنَ يَكيــلَ إِلـــيَّ اللِــصُّ، إن أَكِــلِ؟!**
وفـــي المغـــارةِ طِفــلُ الـــروحِ شاخِصـــةٌ	**عَينـــاهُ فـــي مَوْعـــدٍ آتٍ علـــى الطَّـــفَلِ**

القصيدة تندب حال الأمة العربية في أعقاب كارثة حزيران (١٩٦٧م)، وتستشرف الأمل في تضميد الأمة لجراحها، وصياغة مجدها، وتضفي المفردة (صرت) بعداً دلالياً يعمّق الإحساس بحالة التحوّل بالإنسان العربي من البحث عن المجد والعزة إلى البحث عن الملذات: نساءً ومالاً (وصرت رب صبابات وصيرفة)؛ وبذلك استحوذت تلك القيادات المهترئة على مقدرات الأمة واغتصبتها، وتاجرت بمقدساته (ألن يكيل إلى اللص إن أكل).

وفي إطار الفكر المسيحي استوحى الخطيب الثالوث المقدس في اللاهوت المسيحي (الأقانيم الثلاثة)، كما استوحى ألفاظاً إنجيلية منها (البراري)، كما استحضر شخصية (يوحنا المعمداني/يحيي) وبشارته بقدوم المسيح، وشخصية العذراء مريم؛ غير أن شخصية المسيح سيطرت على استدعاءات الخطيب من الإنجيل؛ لأنها غنيّة "بما تكتنزه من الإيجابيّات التي تثري الخواطر المتدفقة في النفس المبدعة، وتسهّل إرساءها في

---

(١) الإسراء: ١.

(٢) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٢٠.

(٣) سفر صموئيل الأول، ١٧: ٤٩.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٥٤.

قالبها اللغوي في جوّ يكتنفه العمق؛ مما يجعل الحاضر مرتكزا على الماضي، والماضي مشدودا إلى الحاضر بتجاربه الروحيّة في غناها وخلودها، وهي توائم ما في نفس الشاعر من هواجس"[1].

وبعد أن حلّل الباحث نماذجاً متنوعة، ومتعددة للتناص الديني في شعر الخطيب يعرض جدولاً إحصائياً لمظانّه.

مظانّ التناص الديني في شعر يوسف الخطيب

الجزء / نوع التناص الديني	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	مجموع التناص الديني	النسبة المئوية لكل نوع
مع القرآن الكريم	١٢	٥٢	١٠٨	١٧٢	%٦٤,٢
مع السنة النبوية	٠	١٣	١٤	٢٧	%١٠,١
مع الإنجيل	٢	١٤	٣٦	٥٢	%١٩,٤
مع التوراة	٣	٨	٦	١٧	%٦,٣
مجموع التناص الديني	١٧	٨٧	١٦٤	٢٦٨	
النسبة المئوية لكل جزء	%٦,٣	%٣٢,٥	%٦١,٢		

جدول (١)

بيّنت الدالة الإحصائيّة ما يأتي[2]:

١. غلبت استلهامات القرآن الكريم على غيرها من المصادر، بحيث كان ترتيب المصادر الدينية من حيث سعة انتشارها كالآتي: القرآن فالإنجيل فالسيرة فالتوراة؛ مما يدل على شدّة تعلّق الخطيب بالقرآن؛ لغناه الأسلوبي وثرائه التعبيري.

٢. تنامي معدل استدعاءات الخطيب للنصوص الدينية بحيث حاز الجزء الثالث من أعماله الشعرية الجاهزة على النسبة الأكبر، يليه الثاني فالأول؛ مما يدلّ على غنى التجربة الشعرية لدى الخطيب، ونموّ واتّساع أفقها.

---

(١) التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، ص٧١.

(٢) احترازاً من التكرار تمّ تأجيل بعض الاستنتاجات الأخرى الخاصّة بمصادر التناص - بما فيها الديني - إلى خاتمة الرسالة.

المبحث الثاني: التناص التاريخي

يعدّ التاريخ من المصادر التراثية الهامة، إذ يُسْتَمدُّ من واحاته قيمٌ ونماذجٌ تعبّر عن متطلّبات عصرنا وحاجاته، فالأحداث والشخصيات التاريخية "ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي [بل] لها دلالتها الشموليّة الباقية والقابلة للتجدد... في صيغ وأشكال أخرى... يستغلّها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته؛ ليكسب هذه التجربة نوعاً من الكلية والشمول وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري الذي يمنحها لوناً من جلال العراقة"(١).

وقد لجأ الشعراء العرب المعاصرون إلى التاريخ الإنساني بشكلٍ عام، والتاريخ العربي الإسلامي بشكل خاص يعبرون من خلاله عن واقعهم المتأزم، والمتردي، ويبثون روح العزيمة والقوة والفعالية الإيجابية؛ لبعث ماضي أمتهم المشرق. ومن أهمّ هؤلاء الشعراء شاعرنا حيث استلهم أحداث التاريخ ووقائعه وشخصياته والأقوال المأثورة لتلك الشخصيات؛ ليعمّق تجربته الشعرية ويعرض رؤيته الفكرية ويعبّر عن مواقفه الوجدانية.

أولا: التناص مع التاريخ القديم

استحضر الخطيبُ الموروثَ التاريخيَّ القديمَ العربيّ وغير العربيّ، وفي إطار الموروثات غير العربية ظهرت شخصيات من التاريخ الفرعوني (مينا/ أخناتون/ منقرع/ تحتمس/ الهكسوس)، ومن التاريخ الفارسي (أحشورش/ زرادشت/ كسرى أنوشروان)، ومن التاريخ الروماني (قيصر/ فيجتيوس)، ومن التاريخ البابلي، والآشوري (حمورابي/ نبوخذ نصر/ شلمنصر)، ومن التاريخ اليوناني (ليكورغوس)، وكانت في مجملها إضاءات ثانوية تعين في فهم مغزى الشاعر وفكرته.

والملاحظ أن استلهامات الخطيب للموروثات العربية القديمة كانت السائدة في عموم شعره، وكانت كاشفة عن عمق تجربته الشعرية ومعبرة عن وجدانه وفكره، ومنسجمة مع تطلّعاته ومواقفه؛ وهذا طبيعي لشاعرٍ قوميّ وطنيّ نذر حياته للدفاع عن قضايا أمته وشعبه، ولم يألُ جهداً في بعثها من رقادها. ومن تلك الاستلهامات كان استلهامه ليوم (ذي قار) الذي انتصرت فيه العرب بما فيها بنو شيبان(٢) على الفرس في العراق بقيادة كسرى (أبرويز)، يقول في قصيدة (خطابية البعث والإنسان)(٣):

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ= ١٩٩٧م، ص١٢٠.

(٢) إحدى قبائل بكر بن وائل العربية سكنت ما بين البحرين وعُمَان.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٥٧.

أَخي في حَضرَمُوتَ. لِأجلِ هامِكَ أَغْصُنُ الغارِ

كأَنَّ عُمانَ، والبحرينِ، تَغتليانِ بالثارِ

تكادُ تقولُ: شَيْبانٌ على ساحاتِ «ذي قارِ»

الشاعر في المقطع يستنهض جموع أمته من المحيط إلى الخليج للثورة على الظلم والقهر، وتكتنز المقطعَ روحٌ خطابيّةٌ وحماسيّةٌ صاخبةٌ تفيض بعمق إحساس الخطيب ببني قومه (أخي) وتحمل في طيّاتها عنفوان التمرّد والثورة (تغتليان). ويتكرّر استدعاء (ذي قار) في الجزء الثاني من أعماله في ثلاثة مواضع: يغمز في اثنتين منها إلى حالة التراجع والتخاذل التي أصابت جسد الأمة العربية، وفي الثالثة يعبر عن حنينه إلى استعادة مجد الأمة العربية وانتصاراتها[١]. ويعود إلى استحضار (ذي قار) في الجزء الثالث في موضعين: أحدهما في مقطع (دمشق مبتدأ الدنيا)[٢] من قصيدة (معلّقة الخليل):

دِمشــــقُ مُبتَـــــدأُ الـــــدنيا، وإن خَبَـــــرٌ	**فَمِـــــن أُمَيَّـــةَ مِـــــلءَ الكـــــونِ أخبـــــارُ**
وصــــــاعقاتُ خطـــــىً إيقاعُهـــــا قَـــــدَرٌ	**وجحفـــــلٌ، إنْ تَـــــداعى القـــــومُ، جَــــرَّارُ**
قـــد خَـــطَّ فاتحـــةَ التـــاريخِ مِـــن دَمِـــهِ	**وَبَعْـــدُ، مِـــن دَمِـــهِ، تَـــزدانُ أَســـفارُ**
فَـــرْدٌ، مُثَنَّـــىً، علـــى اليرمـــوكِ مطلعُـــهُ	**والقادِسِيَّــــــةُ عُقبــــــاهُ، وذِيقــــــارُ**

يتشوق الخطيب إلى استعادة المجد العربي الذي بدأ بإقامة الأمويين للدولة العربية الأولى في دمشق، ويرسم الطريق إلى استعادة ذلك المجد من خلال النضال، والجهاد، والمقاومة، وفي إطار ذلك تتعالق الانتصارات الإسلامية مع العربية مما يدلّ على أنه لا يعتدُّ بتلك الفوارق ما بين التاريخ الإسلامي والعربي إن كان فيهما ما يقدّم الحرية والكرامة للعرب. وفي الموضع الثاني تظهر الدعوة إلى الثورة والتمرّد على الأنظمة العربية الفاسدة جلية، يقول في قصيدة (أرجوزة البطولة)[٣]:

وَعْـــدُ غَـــدٍ طـــال لَـــهُ انتظارُنـــا	**مُـــذْ قُـــدِّرَتْ ، سُـــخْريةً ، أقـــدارُنا**
و «بِـــالخَوَرنقِ»[٤] استَقَـــرَّ عارنـــا	**وقـــد عَفَـــتْ ، لِأَجلِـــهِ ، دِيارُنـــا**

---

(١) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٥٤، ١٩٣، ٢٤١.

(٢) المصدر السابق، ٣/١٩٥.

(٣) المصدر نفسه، ٣/٢٨٦.

(٤) الخورنق قصر جنوب العراق أمر ببنائه النعمان بن امرئ القيس، واستعان في ذلك ببنّاء رومي اسمه (سنمّار)، ولما فرغ من بنائه أَلقاه من أَعلاه حتى لا يعمل مثله لغيره، وفي ذلك ضرب المثل المشهور (جزاء سنمار) والخطيب يوظفه في

فاليومَ قَدْ صاحَتْ بنا «ذيقارُنا»

جَلَّ الذي، يا شَعْبَنا، قد أَبدَعكْ

حَشْدُ المُحيطين، إلى القدسِ، معكْ

يتضافر في الأرجوزة السابقة التناص الأسطوري مع الأدبي والتاريخي؛ لتقديم الصورة الدلاليّة المعبرة عن واقع مريرٍ معاش وماضٍ تليدٍ مطلوب استعادته، ومن هنا تكمن المفارقة بين حكامٍ فاسدين، وظالمين نهبوا خيرات البلاد وظلموا شعوبهم (بالخورنق استقر عارنا)، وبين انتصار أعاد للعرب كرامتهم وعزتهم (ذيقارنا)، وتضفي تلك المفارقة بعداً دلالياً قائماً على اعتبار أن الثورة على الأنظمة العربية الظالمة سبب في تحقيق النصر على أعداء الأمة. وبين موضعيّ أسطورة الخورنق وعلامة النصر التاريخي (ذيقارنا) يأتي التناص الأدبي؛ ليضيف بعداً دلالياً جديداً من خلال استدعاء تركيب (عفت لأجله ديارنا) من مطلع معلقة لبيد بن ربيعة[1]:

عفـــــتِ الــــــديارُ محلُّهـــــا فمُقامُهَــــــا بمنًــــــى تأبَّـــــدَ غَوْلُهـــــا فَرِجَامُهَــــــا

هذا البعد الدلالي يكشف عن وعي الخطيب لدور الأدب والثقافة في منظومة التنوير الحضاري فالإبداع "ليس تذكراً، وإنما هو حساسية خاصة للتعامل مع الذاكرة في ظلّ مناخ إنساني جديد، فالواقع أن الأشياء التي يلتقطها فكر الشاعر تبقى هناك معلقة إلى أن تلتقي معا جميع العناصر التي يمكن أن تتفاعل وتتّحد لتكوّن مركّبا شعريّا جديداً"[2].

ومن الاستدعاءات التاريخية العربية القديمة كانت حرب البسوس[3] التي قامت بين بكر وتغلب، يقول الخطيب في قصيدة (الخروج إلى بادية الشام)[1]:

الدلالة على الغدر والخيانة. انظر: مجمع الأمثال، أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم أبو الفضل النيسابوري الميداني (ت. ٥١٨هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت – لبنان، ١٩٧٢م، ١/ ١٥٩. وانظر: لسان العرب، مادة (سنمر)، ٣٨٣/٤.

(١) شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تح: د. إحسان عباس، وزارة الإعلام بدولة الكويت، ١٩٦٢م، ص٢٩٧.

(٢) التناص الشعري قراءة أخرى في قضية السرقات، مصطفى السعدني، ص٦٨-٦٩.

(٣) حرب البسوس قامت بين بكر وتغلب، بسبب قتل الجساس بن مرة الشيباني البكري لكليب بن ربيعة التغلبي، ثأرا لخالته البسوس بنت منقذ التميمية بعد أن قتل كليب ناقة لها، ودامت الحرب ما يقارب من أربعين عاما. انظر: الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم المشهور بابن الأثير، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت،

ومُعجزتي فيكِ أَني انتصفتُ فؤادي

بِبَكْرٍ.. وتَغْلِبَ.. نصفينِ ما بين دَلِّ المِلاحِ!!..

وأَنَّ عَلَيَّ مَجِيئَكِ خلف غُبارِ البَسُوسِ،

وما بين طعنِ القَنا واشتباكِ الرماحِ..

فمعذرةً.. سَأُلَمْلِمُ أَجزاءَ نفسي عن الساحتينِ

لِأَسقي ببادِيةِ الشامِ منها خُيولي..

لِأَلقاكِ، ثانيةً، عند بحرِ الجليلِ..

فأُطلِقَ عُصفورَ قلبي على ذكرياتِ الضفافِ..

يناجي الشاعر وطنه الذي هُجّر منه، ويرى خلاصه وحريّته من خلال توحّد العراق مع الشام، ونبذ الفرقة بينهما، فطريق تحرير فلسطين، والعودة إليها، يبدأ بإنهاء حالة الخلاف والشقاق والتناحر بين رفاق البعث في كلّ من العراق وسوريا، وتتكشّف تلك الدلالة في قوله في مقدمة قصيدة أخرى: "ما زلت أؤمن، منذ يوم النكبة الأولى عام ١٩٤٨، حتى يوم الناس هذا من مطالع القرن الحادي والعشرين، أن جرحنا الفلسطيني الفاهق، الدافق، طيلة هذا الدهر، – (وإن يكن يعني الأمة كلها، وليس له من شفاء تاريخي حاسم إلا بشفائها هي، أولاً، من كل عاهات التخلف والطغيان) – فإن أول إسعافٍ ناجعٍ له لابد أن يكون انطلاقاً من هذا الحيّ من قريش بِبَلْسَمِ الشامِ.. وتِرياقِ العراق.. في آنٍ معاً.."[٢]. فالخطيب لم يزلْ يحاول رأب الصدع بين أبناء العروبة، وحلّ الخلاف والشقاق بينهم من خلال تذكيرهم بأن قوّتهم، وعزّتهم، في وحدتهم ومجابهة الأعداء الذين يتربصون بمقدّرات الوطن العربي. يقول في تقسيمة (عودة البسوس)[٣]:

لَــم تَــزل حَربُــكَ «البَسُــوسَ»، ومازِلــتَ وَسِــيطَ الجَمْعيـــنِ، و«ابـــنَ ســـنِانٍ»

وَارتَمَـتْ «حِمْيَـرٌ» علــى كَعـبِ «كِسـرى» ولَـــدَى «قَيصَـــرٍ».. «بَنُـــو غَسَّـــانٍ»!!

يجعل الخطيب من (البسوس) رمزاً لكل الويلات التي نتجت عن حالة الصراع العربي[٤]، وهو هنا يشجب حالة التبعية التي تسكن العرب ما بين تابعٍ للشرق، وآخر تابعٍ للغرب. كما يستدعي الخطيب حرب داحس

ط١، ١٩٩٧م، ١/ ٤٧٣ وما بعدها.

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٦٣/٣.

(٢) المصدر السابق، ٢٩٧/١.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٣٧/٢.

(٤) تجدر الملاحظة أن مفردة (البسوس) في البيت جاءت في موقع خبر (لم تزلْ)، وليست بدلاً من (حربُك).

والغبراء التي وقعت بين قبيلتي عبس وذبيان؛ بسبب سباقٍ بين فرسين ودامت ما يقارب من أربعين سنة. يقول الخطيب في قصيدة (ما شعلة البعث)[١]:

فَبِـــتُّ مُنْبَـــتَّ جِـــذْرٍ، غيـــرَ ذِي صِلَــــةٍ   لا بــــــالعراقِ، ولا بالشـــــــامِ، أُذَّكَـــــرُ

لأَننـــي لـــم أَدَعْ مِـــن «داحِـــسٍ» سَبَـــباً   للطَّعــنِ، والطَّعــنُ «بــاليَرمُوكِ» مُشــتَجِرُ

حتـــى خرجـــتُ إلـــى «الأَنبـــارِ» بينهمـــا   رِفاقِـــــيَ الآلُ، والصحـــــراءُ، والخطَــــرُ

وصِـــرتُ فـــيهم «زُهَيـــراً» فـــي فَجيعَتِـــهِ   أَتلُـــو علـــى الـــريحِ أشـــعاري، وأَنفجِـــرُ

أُناشِــــدُ اللهَ فــــي الحَيَّيْــــنِ مُنتَحِبــــاً   أَن يَنظُــروا أَمــرَهُم، إن لــم يَــزَل نَظَــرُ

تضفي الإشارة باليرموك إلى سوريا – باعتبارها جزءاً من الشام – والإشارة بالأنبار إلى العراق بعداً دلالياً قائماً على ما أورده الخطيب في تقديم القصيدة بقوله: "وضعتُ الكتابة الأولى لهذه القصيدة عام ١٩٦٦، في أعقاب سقوط التجربة الأولى لحكم «حزب البعث» في العراق، على أيدي الشقيقين، عبد السلام، فعبد الرحمن عارف، وذلك كتعبير صارخٍ وفاجعٍ معاً عما يمكن أن يشوب النظرية من انحراف وسقوط في مجال التطبيق!!"[٢].

والكتابة الثانية للقصيدة كانت في أبريل من عام ١٩٧٧م، قبيل الاحتفال بذكرى تأسيس حزب البعث العربي، يقول في مقدمة القصيدة: " أحسست كأن فرصة ذهبية قد هبطت عليَّ من السماء؛ لكي أخاطب رفاقي البعثيين بكل ما يمكن أن يُقال – ولا يقال – في لحمةٍ واحدة، لأنك ما دمت قد أعطيتَ حق الكلمة، فإن عليك أن تُدليَ بها وافية، شافية، وربما إلى حد الاشتباك مع جمهورك المُتَلَقِّي الذي تفترض فيه أنه طليعة هذه الأمة، وخَطُّها الأول المتقدم في سبيل انبعاثها وحضورها القومي في روح العصر، وهو أحوج ما يكون في مناسبة كهذه إلى أكبر قدر من التحفيز، والتحريض، والاستنهاض، لا إلى أي نوع من المديح والمبالغة والتهريج!!"[٣]، فالخطيب "يقارب بين اقتتال قبيلتي عبس وذبيان والصراع الداخلي في العراق، والخلاف العراقي السوري، وبين الدور الوظيفي لزهير بن سلمى، والدور التوفيقي السياسي الذي تبناه في قصيدته لجمع اللحمة العراقية السورية"[٤].

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٩١.

(٢) المصدر السابق، ٢/٢٨٢.

(٣) المصدر نفسه، ٢/٢٨٤.

(٤) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج٨، ع١، ٢٠١٣م، ص٢٠٧.

ودور الخطيب السياسي في التقريب بين بعثي العراق وسوريا، ينسجم مع الدور الذي أكده زهير بن أبي سلمى بعيد عملية الصلح وذلك عندما دعا القبيلتين للسلم، ونفّر من الحرب ونتائجها، وفي إطار ذلك تحيل مفردة (الحيّين) في بيت الخطيب إلى (عبس وذبيان) في قول زهير بن أبي سلمى[(١)]:

تَـــداركتُما عَبســـاً وَذُبيـــانَ بَعـــدَما، تَفـــانوا وَدَقّـــوا بَيـــنَهُم عِطـــرَ مَنشِـــمِ

وَمـــا الحَـــربُ إِلّا مـــا عَلِمـــتُم وَذُقـــتُمُ وَمـــا هُـــوَ عَنهـــا بِالحَـــديثِ المُـــرَجَّمِ

مَتـــى تَبعَثوهـــا تَبعَثوهـــا ذَميمَـــةً وَتَضـــرَ إِذا ضَـــرَّيتُموها فَتَضـــرَمِ

فَتَعـــرُكُّمُ عَـــركَ الرَحـــى بِثِفالِهـــا وَتَلقَـــح كِشـــافاً ثُـــمَّ تَحمِـــل فَتُتـــئِمِ

فَتُنـــتَج لَكُـــم غِلمـــانَ أَشـــأَمَ كُلُّهُـــم كَـــأَحمَرِ عـــادٍ ثُـــمَّ تُرضِـــع فَـــتَفطِمِ

فَتُغلِـــل لَكُـــم مـــا لا تُغِـــلُّ لِأَهلِهـــا قُـــرىً بِـــالعِراقِ مِـــن قَفيـــزٍ وَدِرهَـــمِ

ويستدعي الخطيب ما اشتهر به العرب في الجاهلية من عبادتها لأصنام صنعوها من تمر؛ حتى أن "بعضهم عمل صنمه من عجوة ثم جاع فأكله"[(٢)]، من ذلك قوله في قصيدة (الخورنق)[(٣)]:

هذي هِيَ اللاَّتُ، والعزَّى، وثالثةٌ
أُخرى، استوينَ على الصحراءِ ثانيةً،
جَهْلاً وآلهةً، بالَ ابنُ آوَى على أَوداجِها،
فإذا هُنَّ الغرانيقُ، مِن زفتِ الخليجِ، إلى
أُخْتِ المحيطِ، وَمِن تَمْرٍ قد انتَحَلَتْ لها
الكَهانةُ رُوحَ اللهِ، وازدَلَفَتْ حتى
البساطيرُ زُلفاها، إِذِ اقتَصَلَتْ يَدُ الرقابةِ
أَعناقَ الحروفِ قرابيناً، جَزاءَ نَزَتْ مِن
كَبْتِها أَلَما

---

(١) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تح د. فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد، دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م، ص٢٤ وما بعدها.

(٢) فتح الباري شرح صحيح البخاري، أبو الفضل أحمد بن علي المشهور بابن حجر العسقلاني، بوّبه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩هـ، ٣٨٤/١٠.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩٦/٣.

في بداية المقطع يستدعي الخطيب النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى** ﴾[1]؛ للإشارة إلى هؤلاء الحكام الظالمين الذين أذلّوا شعوبهم ووظّفوا (كهّانا) يمجّدونهم (وَمِن تَمْرٍ قد انتَحَلَتْ لها الكَهانةُ رُوحَ اللهِ) ويسوّقون سياساتهم التخاذلية. وفي المقطع المعنون بـ (رحلة الصيف) من قصيدة (الطريق إلى يافا)، يعود الخطيب إلى استلهام السياق ذاته ولكنه يسقطه على الحكم الهاشمي في الأردن. يقول[2]:

هاشِمٌ عادَ، وفي أَكياسِهِ
تَمْرٌ، وخَشخاشٌ، وسِحرٌ بَدَويّ
وتَلاقينا.. رَضِينا لُعبةَ
الرُّعيانِ في الأُردُنِّ، و«الطَرْشِ» الغَبِيّ
ها هُنا نحنُ – بِلا يافا –
مَتاعُ السيّدِ المَولَى، ومِيراثُ الصَّبِيّ
ها هُنا، منذ صباحِ النَفْيِ
ننساقُ إلى مِذْوَدِ رَبٍّ هاشِمِيّ

يظهر التعريض بالنظام الأردني من خلال فضاء التراكيب (هاشِمٌ عادَ/ رضينا لعبة الرعيان في الأردن/ ميراث الصبي)، وتكتنف ألفاظه روح السخرية اللاذعة. ويكرر الخطيب استلهام ذات المضمون في قصيدة (دمشق والزمن الرديء)، ولكنه يُسقطه على الحكم السعودي ويعرّض بذلك الثراء الفاحش الذي يكتنفه. يقول[3]:

ورأيتُ في أُمِّ القُرى الأَصنامَ من ذَهَبٍ.. وتُزلَفُ عَجْوَةً ذَهَبا

وفي قصيدة (مطالع جزائرية) يجعل من هؤلاء الحكام الضعاف سبباً في استباحة الأوطان، يقول[4]:

لو كنتُ من مازنٍ، لم يَستبحْ وطني بنو اللقيطةِ، لكنّي من الشامِ!!

---

(١) النجم: ١٩-٢٠.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٩١/٢.
(٣) المصدر السابق، ١٣٠/٢.
(٤) المصدر نفسه، ١٤٨/٢.

رَبـــابَتي نَـــوْحُ صُعـــلوكٍ، وآلهتـــي تَـــمْرٌ، وعِنـــدَ طُلـــولِ الجـــنّ أَحـــلام

وهنا أيضا يتعالق التناص التاريخي (آلهتي تمرٌ) مع التناص الأدبي الذي يظهر في بداية المقطع ويحيلنا إلى قول الشاعر قُرَيْط بن أُنَيْف[1]:

لـو كنـتُ مـن مـازنٍ لـم تَسْـتبِحْ إبلـي بنـو اللقيطـةِ مـن ذُهْـلِ بـنِ شَـيْبانا

وفي العموم كانت استلهامات الخطيب لفكرة صناعة العرب في الجاهلية لأصنامها من تمر كانت مسوّغات للتمرد، والثورة على ظلم الحكام، وفسادهم.

ثانياً: التناص مع التاريخ الإسلامي

التاريخ الإسلامي غنيٌّ بأحداثه المتشابكة، ومحطاته الفاصلة، وقصصه الفاعلة، التي ما انفكّت تثير حماسات الشعراء، وقرائحهم، وتلهب نوازعهم، وهياماتهم، بما ينسجم مع رؤاهم الفكرية ومتطلباتهم العاطفية.

وقد استوحى الخطيب التاريخ الإسلامي بأحداثه، وقصصه، وأقواله المأثورة على لسان شخصياته، "وعادة ما يستخدم المعارك المضيئة بالنصر في تاريخنا العربي استخداما يلوّن أغراضه بألوان الماضي استثارةً للحميّة ودعوةً للاحتذاء والتشبّه"[2]، فمن الأحداث كان استدعاء الخطيب لمعركة (بلاط الشهداء)[3] التي وقعت عام ١١٤هـ/٧٣٢م بين المسلمين بقيادة عبد الرحمن الغافقي الذي استشهد فيها، وبين الفرنجة في وسط فرنسا من جهة الأندلس، حيث بلغت فتوحات الأمويين في عهد هشام بن عبد الملك إلى نهر السين – النهر الرئيسي في شمال فرنسا. يقول في قصيدة (بلاط الشهداء)[4]:

هكـــذا الأيـــامُ دُولابٌ يســـيرْ هكـــذا مســـرحُها الـــدامي الكبيـــرْ

كُلَّمـــا اســـتعلى علـــى الـــدنيا أَميـــرْ ذَلَّ فـــي أَعماقهـــا السُّـــفلَى أَميـــرْ

فِيمَ يا باريسُ، فيمَ الكبرياءْ؟!

(١) الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، تح: عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، ١٤٠١هـ = ١٩٨١م، ٥٧/١.

(٢) يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ٢٠٠٢م، ص١٢٠.

(٣) انظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ٢٣٦/١

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٣/١-٨٥.

نَسِيَ الطاغي بلاطَ الشهداءْ

نَسِـــــيَ الجبَّـــــار ســـــيفَ الغــــافقي والمنايـــــا فـــــي رِكـــــابَيْ طــــــارقِ

وَلَكَـــم سِـــرنا علـــى «السِّـــينِ» خُطـــىً صـــــــاعقاتٍ بـــــــاللواءِ الخــــــافقِ

فِيمَ يا باريسُ، فيمَ الكبرياءْ؟!

نَسِيَ الطاغي بلاطَ الشهداءْ

لِـــيَ طفـــلٌ لـــم يَـــزَل فـــي مَهْـــدِهِ هـــانيء البســـمةِ، مُرتـــاحَ الضـــميرْ

أُمُّـــــهُ ترضِـــــعُهُ مِـــــن حُبِّهـــــا وأَنـــــا أُرضِـــــعُهُ كيـــــف يثـــــور

نحن يا باريسُ نحن الأغبياءْ

مُذْ مشينا في ركابِ الحلفاءْ

في بداية القصيدة يؤكد الخطيب حركيّة الزمن، وتقلباته من خلال المماثلة الدلالية مع قول أبي البقاء الرندي في رثاء الأندلس[(١)]:

لكـــل شـــــيءٍ إذا مـــا تـــم نقصـــانُ فـــلا يُغـــرُّ بطيـــب العـــيش إنســـانُ

هـــي الأيـــامُ كمـــا شـــاهدتها دُولٌ مَـــن سَـــرَّهُ زَمـــنٌ ســـاءَتهُ أزمـــانُ

ويتناسق مع هذا الاستدعاء القول الشعبي: (الدهر دولاب يوم معك ويوم عليك)، ثم يستدعي الخطيب معركة (بلاط الشهداء) كلازمة شعرية بين المقاطع يُعرب من خلالها عن انتصاره لهذا التململ الثوري في المغرب العربي ضدّ المستعمر الفرنسي، الذي يحذره من عدم الاستفادة من دروس التاريخ التي لقّنها إياه العرب المسلمون، ثم يعمّق تلك الدلالة عن طريق حشده لانتصار طارق بن زياد ثم يعود في نهاية القصيدة؛ ليربط بين الماضي والحاضر من خلال قناعته بعملية الخداع التي مورست بحقّ العرب أثناء الحرب العالمية الأولى، عندما وعدت بريطانيا العرب باستقلالهم في آسيا إن هم تحالفوا معها ضد الامبراطورية العثمانية بيد أنها غدرت بهم وقسّمت بلادهم مع فرنسا فيما عرف بـ (اتفاقية سايكس بيكو)، ثم أعطت لليهود وعد (بلفور) بإقامة وطن قومي لهم في فلسطين.

ومن قصص التاريخ الإسلامي يستوحي الخطيب قصة عمر بن الخطاب مع المرأة التي كانت تغْلي الحصى لأطفالها الأيتام؛ لتوهمهم بالطبخ حتى يناموا ويسكن جوعهم. يقول في قصيدة (الباب المفتوح)[(٢)]:

(١) انظر: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني، ٤٨٧/٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٠٤/١.

وَجْـهُ أَبي وَعدُ الشتاءِ لِلقِفارْ

وَلَم تَزلْ قِدرٌ لنا، بِدونِ نارْ

تَغْلي الحصى لِجُوعِ إخوتي الصغار

وبابُـنا.. عَينٌ يَشُدُّها الجِدار

على مَسالِكِ الجنوبِ.. في انتظار!!

المقطع جزء من أرجوزة عبر فيها الخطيب عن حنينه لفلسطين، ولهفته لتحريرها، والعودة إليها، عبر استكمال الامة العربية مسيرتها في التحرر لا سيما بعيد بزوغ إرهاصات ذلك من خلال ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، والتي أدت إلى سقوط الملكية في العراق وقيام الجمهورية فالقصيدة "مكتوبة بأسلوب حكائي معبر يحمل في داخله توترات درامية تعبر عن حالة عائلة محرومة، جائعة، يخرج معيلها أو "ربها" للعمل من أجل الحصول على لقمة العيش وإطعام أبنائه، إلاّ أنه يعود في المساء خالي الوفاض، خجلاً من نظرات عيون أطفاله المعاتبة، ثم يخرج مرة ثانية إلاّ أنه هذه المرّة لم يعد"(١). وفي بداية المقطع يعتبر الخطيب القومية العربية بمثابة الأب الشرعي للوطنية (وجه أبي)، وباعتبارها طريق الشعوب العربية للخلاص. واتصال (أنا) الشاعر مع الأب (الأمة العربية) من خلال ياء المتكلم يضفي بعداً دالاً على عمق انتماء الشاعر للعروبة وانتسابه لأمته، وتركيب (وجه أبي) يشير إلى قوله تعالى: ﴿ **اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا** ﴾(٢)، وفيه استقراء للمستقبل المشرق، وإيمان بالغد المنتظَر، ويوظّف الخطيب ثنائيّة (الخصب/ الجدب) من خلال مفردتي (الشتاء/ القفار)؛ للدلالة على تشوّق الشعوب العربية عموماً والفلسطيني منها خصوصاً بما يسدُّ حاجته للحرية، والعدالة (جوع أخوتي الصغار)، وتظهر حالة التشوّق، والترقّب تلك من خلال مفردات (لم تزل/ يشدها/ انتظار) كما تظهر حالة التحاور مع تفاصيل القصة من خلال غياب النار تحت القدر، تلك النار التي كانت مشتعلة في تفاصيل القصة غير أنها تغيب هنا؛ لتكشف عن الترابط الدلالي بين الحاجة للثورة من جهة، والحاجة للعدالة والكرامة من جهة ثانية.

وتتنوع أنماط وسياقات استدعاء القصة المذكورة، فبينما ظهرت سابقاً في سياق الحنين والترقب، ها هي تعود ضمن سياق التحدي والإصرار. يقول الخطيب في قصيدة (سيأتي الذي بعدي)(٣):

---

(١) انظر: يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ناهض حسن (فائز العراقي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م، ص١٠٢.

(٢) يوسف: ٩٣.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧٩/٢.

تـــحدَّيتُ أنْ شـــعبي يُبـــاعُ، ومـــوطني يُبــاحُ، وأنْ أَغلــي الحَصَــى قُــوتَ أطفــالي

ويـــا أيُّـــها الجَـــلَّادُ، أَوثقـــتَ مِعـــصَمي، فَمِــن أيــنَ، يــا جَــلاَّدُ، تُوثِــقُ إصــراري!!

فالخطيب يستنهض الشعب ويحرضه "من خلال حالة التحدي، والمقاومة التي تبديها الذات الشاعرة في مقاومتها للظلم والطغيان، والشاعر هنا يخاطب الجلاد ويبيّن له استحالة القضاء عليه وعلى إصراره كذات تعبر عن الروح الجماعي العام"[١].

ولأن سيرة الفاروق (عمر بن الخطاب) ﷺ غنيّة بدلالاتها على الحرية والعدل يستلهم الخطيب قصته مع المصري[٢]، الذي ضربه ابن عمرو بن العاص عندما سابقه فسبقه فضربه ابن عمرو وهو يقول : أنا ابن الأكرمين ليشتكيه المصري للخليفة الذي يرد له حقّه، ويقول قولته: (متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا)[٣]. يقول الخطيب في قصيدة (في سوق العبيد)[٤]:

في دمي دَفْقَةُ ذِكرى من ينابيعِ السنينْ

وَمضَةٌ.. قِصَّةُ عدلٍ من حَكايا الأوَّلِينْ

لم أَزل اسمعُها داوِيَةً عبر القرونْ

«عُمَرُ الخطَّابُ..

« والمِصريُّ..

« وابنُ الأكرميْن !!..

«وُلِدَ الإنسانُ، كالإنسان، من ماء وطينْ»

«ولُدَ الإنسانُ حُرَّاً.. هاكَ يا ابنَ الأكرمينْ»

«صفعةً خالدةً مَوْسُـومةً لِلظالمينْ»

لم أَزل أسمعُها داوِيَةً عَبْرَ القرونْ

---

(١) يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ناهض حسن، ص٧٧.

(٢) اعتبر سالم أبو محيسن في رسالته أن المقصود بالمصري في قصيدة الخطيب هو الزعيم المصري سعد زغلول. انظر: دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص١٥٠.

(٣) انظر: فتوح مصر والمغرب، عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم، أبو القاسم المصري (المتوفى: ٢٥٧هـ)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٤١٥هـ، ١٩٥/١. والقصة مشكوك في نسبتها.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٢٩/١.

يأتي استحضار القصة كصرخةِ غضبٍ ضد الظلم، والقهر، وعسف السلطان بكرامة الإنسان في أعقاب الحكم العسكري في سوريا مطالع الخمسينات، وتغيب الغنائيّة، وتبرز السّردية بما يتناسب مع سياق الاستحضار التاريخي، كما يتشكّل التقارب الدلالي مع مقولة عمر بن الخطاب ﷺ من خلال تركيب (ولد الإنسان حرًّا)؛ حيث "يظل التاريخ مركز جذب للشاعر الحديث بما يقدم من أمثولات، وعبر مترشحة، ومصفاة بهيئات سردية مرمّزة أو مختزلة، في حبكات لها أثر دلالي تعجز عنه المباشرة والتقريرية والغنائية الصارخة"[١].

ومن الأقوال المأثورة التي استلهمها الخطيب، قول طارق بن زياد من خطبته في جيش المسلمين قبيل فتح الأندلس بعد أن أحرق السفن التي عبر عليها؛ حتى يحمّس الجيش للقتال – قوله: **(أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدوّ أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر)**[٢]. يقول الخطيب في مقطع (كذلك النيل)[٣] من قصيدة (معلقة الخليل):

عَجِبتُ في أَمرِ مِصرٍ، ما يَبيتُ بها	**على الطَّوَى، وَسَخاءُ النيلِ مِدرارُ!!**
قد جَلَّ «كافورُ» عنه سِحنةً وحِجَىً	**وابتِيعَ غُفْلاً، ولِلمَمْلوكِ مِقدارُ!!**
قُل لن تَبِيتَ قَتامَ الليلِ هانِئَهُ	**أَينَ المَفَرُّ، وعرضُ الأُفْقِ إِنذارُ؟!**

والمقطع جزء من عملية معارضة من الخطيب لقصيدة المتنبي (عيد بأية حال عدت يا عيد)، والتي يهجو فيها كافوراً، وسيتمّ التعرض لها عند الحديث عن أشكال التناص، وتعاضُد التناص الأدبي مع التاريخي يعزّز الصورة الدلالية القائمة على حتميّة زوال أركان القهر وأدواته (لن تبيت قتام الليل هانئه). وفي رباعية (فئران السفينة) يستحضر الخطيب قول طارق السابق، في إطار التحريض على الثورة والتمرد، يقول[٤]:

ها أَنا أُنذِرُ، يا شعبِيَ، مِنْ بُرجِ المدينه

أَنَّ «هُولاكو» على عاصفةِ الطَّاعونِ جاءَكْ

---

(١) مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢١٩.

(٢) انظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد المشهور بابن خلكان، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ٣٢١/٥. وانظر أيضا: الأعلام، خير الدين بن محمود الزركلي، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م، ٣/ ٢١٧ وما بعدها.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٨٩/٣-١٩٠.

(٤) المصدر السابق، ٣١٥/٣.

أَطْعِمِ النَّارَ صَوارِيكَ، وَفِئرانَ السفينـهْ

العدوُّ الآنَ قُدَّامَكَ.. والبحرُ وَراءَكْ !!..

يجعل الخطيب من هولاكو رمزاً للاحتلال، والاستعمار الذي يرغب بالهيمنة على الشعوب العربية ومقدّراتها، ولا مفرّ لتلك الشعوب إلا المقاومة والجهاد. ويستدعي الخطيب حدثَ حرقِ طارق للسفن بشكلٍ مغايرٍ عن حقيقته، في قصيدة (مطالع جزائرية)[(١)]:

طارقٌ لم يَحرقِ البحرَ..

ولم يأتِ أبو بكرٍ..

ولم تُرضِعْ حليمه!!..

يأتي نصّ الخطيب – هنا – في سياق التأكيد على غياب القيادات الفاعلة في واقع الأمة العربية؛ لذا يستدعي رموزا إيجابية لها دورها في التاريخ العربي.

ثالثاً: التناص مع التاريخ الحديث والمعاصر

يؤرّخ بعض الباحثين للتاريخ الحديث بدءاً من القرن السادس عشر الميلادي، وفيه دخول العثمانيين فاتحين للأقطار العربية[(٢)]، وقد تخلل هذا التاريخ أحداثٌ عظام أثّرت على حياة البشر، وأفكارهم، ووجداناتهم، وكان الشعراء في مقدمة هؤلاء في تعاطيهم، وتفاعلهم مع قضايا العصر الحديث وأحداثه ومنهم شاعرنا الخطيب الذي كانت حياته حافلة بالمعاناة بدءاً من نزوحه بعيد نكبة ١٩٤٨م، واغترابه عن وطنه مروراً بتشتته في عدة دول نتيجة التضييق عليه ومطاردته بسبب انتمائه لحزب البعث العربي الاشتراكي عام ١٩٥٠م، ثم نكبته في انهيار تجربة الوحدة بين مصر وسوريا عام ١٩٦١م، ثم ألمه لحالة التناحر في صفوف حزب البعث، والتي دفعته إلى اعتزال العمل الحزبي، والانسحاب من الحزب مطلع عام ١٩٦٦م، ثم نكبته في كارثة حزيران ١٩٦٧م، ثم مصيبته في أحداث أيلول الأسود عام ١٩٧٠م، والحرب الأهلية في لبنان منذ عام ١٩٧٥م، وحصار بيروت عام ١٩٨٢م، وحروب العراق وسقوط بغداد على أيدي القوات الأمريكية عام ٢٠٠٣م، وما تخلّل كل ذلك من مجازر ارتكبت بحق الشعب الفلسطيني خصوصاً، والشعوب

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٥٤/٢.

(٢) انظر: تاريخ العرب الحديث، د. رأفت الشيخ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ١٩٩٤م، ص١١.

العربية عموما، كل ذلك كان له الأثر البالغ في إثارة آلام الشاعر، وعواطفه، وتكثيف جراحاته، وتشكيل رؤاه الفكرية، وتعميق تجربته الشعرية.

تفاعل الخطيب مع هموم شعبه الفلسطيني، وأمته العربية، ومعاناتهم، ومنها المذابح والمجازر التي تعرض لها الفلسطينيون والعرب، ومما استحضره من مجازر كان: دير ياسين[١]، وقبية[٢]، وقانة[٣]، وبحر البقر[٤] وملجأ العامرية[٥]. ومما استحضره من عمليات قتل واغتيال كان: اغتيال الكمالين، وأبي يوسف النجار في عملية (ربيع فردان)، واغتيال غسان كنفاني[٦]، وقتل الطفل محمد الدرة، ومما استحضره من عمليات فدائية كان: عملية الخالصة[٧] وعملية ترشيحا[٨]. وقد استدعيت مجزرة (دير ياسين) في تسعة مواضع من شعر الخطيب: مرةً في الجزء الأول، وست مرات في الجزء الثاني، ومرتان في الجزء الثالث، ومنها[٩] قوله من قصيدة (بالشام أهلي والهدى بغداد):

كان ورائي.. دَمُهُم.. في ديرِ ياسينَ..

لَظَى عُلَّيقَةٍ

تشتعلُ الشمسُ على غصونها

تغزل من أَسى جفونها.. عَباءَةَ الشَفَقْ

---

(١) دير ياسين قرية فلسطينية غرب القدس ارتكب فيها الصهاينة من منظمتي شتيرن وآرجون التي تزعمها مناحيم بيغن مجزرة ضد أهلها الفلسطينيين بتاريخ ١٩٤٨/٤/٩م قبيل إعلان دولة إسرائيل المزعومة في ١٩٤٨/٥/١٤م.

(٢) مجزرة ارتكبتها إسرائيل ضد أهل قبية في الضفة الغربية بقيادة شارون في ١٩٥٣/١٠/١٥م.

(٣) قانة بلدة تتبع قضاء صور في الجنوب اللبناني ارتكبت إسرائيل أثناء عملية عناقيد الغضب ١٩٩٦م مجزرة بحق من لجأ من أهلها إلى مركز القوات الدولية وتحديدا مقر الكتيبة الفيجية.

(٤) مجزرة بحر البقر ١٩٧٠/٤/٨م قصف جوي إسرائيلي لمدرسة بحر البقر بمحافظة الشرقية بمصر أثناء حرب الاستنزاف.

(٥) ملجأ في حي العامرية ببغداد قصفه سلاح الجو الأمريكي في ١٩٩١/٢/١٣م فسقط أكثر من أربعمائة ضحية ممن التجأوا إليه للحماية من الغارات الجوية أثناء عاصفة الصحراء أو عملية تحرير الكويت.

(٦) غسان كنفاني روائي وصحفي فلسطيني وعضو المكتب السياسي للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين تم اغتياله على يد جهاز المخابرات الإسرائيلية (الموساد) في ٨ يوليو ١٩٧٢م بتفجير سيارته في منطقة الحازمية قرب بيروت.

(٧) عملية الخالصة الفدائية في ١٩٧٤/٤/١١م في الذكرى الأولى لعملية اغتيال إسرائيل للقادة الثلاثة: أبو يوسف النجار وكمال ناصر وكمال عدوان في ١٩٧٣/٤/١٠م.

(٨) عملية ترشيحا الأولى عملية للجبهة الديمقراطية في ١٩٧٤/٥/١٥م احتُجز فيها اسرائيليون من مستوطنة معالوت شمال إسرائيل كرهائن لمقايضتهم بأسرى فلسطينيين واستشهد فيها ثلاثة مناضلين.

(٩) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٧/٣. وانظر: ٢٨١/١، ١٩٩/٢، ٢٢٧، ٢٧٤، ٢٧٨، ٢٩٤، ١١٨/٣.

المقطع جزء من قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد) ذات الطابع الملحمي، والتي يعتمد الخطيب في بنائها على الذاكرة القريبة؛ لتعميق الدرامية في النص؛ ولكي يمنح نصّه وهجه الدلالي القائم على إحياء الضمير الجمعي للشعب والأمة، ويستخدم الاسترجاع (الفلاش باك) ليوقظ في ذاكرتنا الجمعية مأساة (مذبحة دير ياسين) بأسلوب فنّي رائع ومدهش[١].

وضمن التعبير عن مظاهر الألم والفجع التي اعترت جسد الأمة العربية، تبرز الشهور لدى الخطيب كرموز دلالية خاصة تحمل معاني القتل والانكسار، حيث يجعل من (أيار) رمزاً دالاً على نكبة ١٩٤٨م، و(حزيران) رمزاً دالاً على نكسة ١٩٦٧م، و(أيلول) رمزاً دالاً إما على انهيار الوحدة بين مصر وسوريا ١٩٦١م، أو أحداث أيلول الأسود بين المنظمات الفلسطينية والأردن ١٩٧٠م، بينما انقسمت دلالة (تموز) إلى قسمين: الأول رمز دال على ثورة ١٤ يوليو ١٩٥٨م التي أطاحت بالملكية في العراق أو ثورة ١٧ يوليو ١٩٦٨م التي أدت إلى الإطاحة بحكم الرئيس عبد الرحمن عارف، وتولي حزب البعث مقاليد الحكم. والقسم الثاني رمز أسطوري دال على الخصب. وكانت دلالة آذار الرمزية إما على ثورة البعث السوري في ٨ مارس ١٩٦٣م، أو على الهدوء والسكينة، بينما حمل نيسان دلالة الربيع، وتشرين دلالة الغيث. وهكذا تعدّدت وتنوّعت توظيفات الخطيب لتلك الأشهر، بيد أن أيلول وتموز حَظِيا بعنايته. وأول إشارة إلى (أيلول) تأتي في قصيدة (دمشق والزمن الرديء)، والتي هي من مؤلفات عام ١٩٦١م بعيد كارثة الانفصال بين سوريا ومصر، وانهيار الوحدة بينهما في ٢٨ أيلول/ سبتمبر ١٩٦١م، يقول الخطيب[٢]:

أَيلولُ عادَ،

وأقبلَ التاريـخُ ينفضُ من

رجاءِ الشامِ كَفَّيهِ، وأنتَ تَمُصُّ شِريـانَ

القتيلةِ، والرجالُ البُلْهُ حولَكَ يعقدونَ

التاجَ، والخيَّاطةُ الغرباءُ يَبتَدِعون وَهْمَ

إزارِكِ السُوريِّ، فاهنأْ يا مليكَ الشامِ،

قيصرُ يَجتبيكَ على تُخـومِ الشرقِ بَوَّاباً،

أميراً فـي بنـي غَسَّانَ، يملأُ راحتيكَ دُمىً،

إذا انْتَشَتا دَماً.. يَلقاكَ في سِروالِكَ

---

(١) يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ص١٨. وانظر تحليل المقطع: المرجع السابق، ص١٩-٢٠.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٢٧/٢.

القَصَبيّ ظاهِرَ رُومةٍ، وتسوقُ قافِلةَ

الحريمِ إليهِ.. يَتخَمُ من حريمِ الشرقِ.. تَتخَمُ

أَنتَ من لثمِ الأصابعِ.. فاتخما من قبل أن

يَتَنَبَّهَ الحراسُ، واضطجعا أرائكَ لم تكنْ

الخطيب في قصيدته يدين الانفصاليين الذين أسهموا في انهيار الوحدة، وتعود ضمائر المخاطب في (أنت/ حولك/ إزارك/ اهنأ/ يجتبيك/ راحتيك/ يلقاك/ سروالك/ تتخم أنت) إلى رجل الانفصال هذا. وتبدأ القصيدة باللازمة الشعرية (أيلول عاد) التي تتكرر في كافة مقاطعها، والتي شكَّلت لحظة التفجر الشعوري. وتأتي الصورة الجارحة والحادّة لتختزن في داخلها طاقة فكرية مشحونة بالمرارة وذلك حين (ينفض التاريخ في جبين الشام نعْليه)، كما تبدو المهانة التي لحقت بالشام مؤلمة بسبب فشل الوحدة. حتى إن الشاعر اعتبرها قتيلةً، وحاكمها يمصّ شريانها. وتتجلّى روح السخرية اللاذعة حينما يصف متهكماً حاشية "الملك" بالرجال البُلْه. ويشير إلى الأيادي والتدخّلات الأجنبية التي ساهمت بتحطيم الوحدة (والخياطة الغرباء يبتدعون وَهْمَ إزارك السوريّ)، ويستند الشاعر على الرموز التاريخية لتعميق البنية الدلالية لواقعنا العربي المعاصر، حيث يجعل من القيصر رمزاً للقوى الأجنبية الباغية التي أسهمت في تحطيم الوحدة، ليفضح دوره في تحريك أعوانه المحليين (يا مليك الشام)، إلاّ أن الشاعر يقدم هذا " المليك" بصورة كاريكاتورية ساخرة ولاذعة، فهو ليس أكثر من (بواب) عند (القيصر)، وكلما أوغل هذا المليك في قمعه ودمويّته كافأه القيصر بملء راحتيه (بالدمى)، فمهمته أخْذ الحريم والجواري إلى سيده، ويفضح الشاعرُ الملكَ وحاشيتَه في لثمهم لأصابع القيصر، ثم يسند صفة التخمة للاثنين معاً: (القيصر والمليك) مُديناً حالة (الرفاه) التي يرفلان بها والتي تشير إليها مفردة (الأرائك)(١).

وفي قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد) يستوحي الخطيب عمق المأساة من دلالات الشهور الرمزية، يقول(٢):

كان حَزِيرانُ لَظَى جَهَنَّمٍ

يَحُدُّهُ أَيلولُ من هنا.. ومن هنا أَيَّارْ..

وبيننا الموتُ.. وسِيناءُ..

---

(١) يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ناهض حسن، ص١١١.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٤٤/٣.

فما أ قَلَّ زادَ عاشقٍ، وأَبعدَ المزارْ..

ويجمع أكثر من دلالة رمزية في إحدى تقسيماته (قراءة في رزنامة)[1]:

مــــنْ «حزَيــــرانَ» عائـــــدٌ، وقديــــماً، سِـــرتُ هـــذي الطريـــقَ مِـــن «أَيَّـــارِ»

صَـــدَّ عَنِّـــي الرفـــاقُ أَبـــوابَ «تَـــمُّوزٍ».. وقالـــوا.. مَـــنْ أَنـــتَ، فـــي «آذارِ»!!

تعبر الدلالات الرمزية عن رزنامة الخطيب الحافلة بالوجع والألم على مدى سنيّ عمره ويعبر التضاد في (عائد/ سرت) عن حالة التيه التي يعيشها؛ نتيجة استحواذ المصائب وتراكمها فمنها نكبة ١٩٤٨م، ونكسة ١٩٦٧م، وتأتي الدلالات عند الخطيب "لتسليط الضوء على آذار الزمن الفلسطيني الذي تتجدد فيه دورة النضال والثورة، وتموز لنضج هذه الثورة ولتحقيق أهدافها"[2]، وهكذا كان المقطع بمثابة الجزء من السيرة الذاتية للخطيب.

وتأتي معارضته لاتفاقية (أوسلو) كتعبير صارخ عن إدانته لتقزيم القضية، وللتهادن ولو المؤقت، والذي قد يستغل في رأيه لضمان أمن إسرائيل. يقول في قصيدة (إعلان براءة من هلافيت أوسلو)[3]:

بَريئةٌ منكم فِلسطينُ التي تَذبحُـونْ

ولَحْمُها باقٍ على أَنيابِكُمْ

يا أَيُّها التُّجـارُ، والفُجَّارُ، والآثِمون

دَمُ الفدائيينَ في رِقابِكمْ

أَقولُها، جَهْرَ الرياحِ، ولْيَكُنْ ما يكونْ

سَرقتُمُ الثورةَ في جِرابِكمْ

مَن تَخدعون، يا حُـواةَ آخرِ الزَّمَنْ

يا قادةً.. بِصِيغَةِ المَقُـودِ والرَّسَنْ؟!

أم قد جَنَيتُم – يومَ أن بَخَستُمُ الثمن

أُكذوبةَ «الدولةِ»... عن حقيقةِ «الوطنْ»؟!

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٣١/٢.

(٢) دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص١٨٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٦١/٣.

تكشف لغة القصيدة عن هذا الإفراط والتغوّل في الإقذاع والتعريض برموز أوسلو، ويتضح ذلك من خلال تراكم الصفات (التجار/ الفجار/ الآثمون/ حواة/ قادة بصيغة المقود والرسن)، ومن خلال الأفعال التي تحمل دلالة الإجرام (تذبحون/ سرقتم/ تخدعون/ جنيتم/ بخستم). وتأتي نهاية المقطع دالةً على انحياز الخطيب لجهة التحرير الحقيقي للوطن بالمقاومة، والنضال، لا بالتدليس، والأوهام كما يتصوّره.

وبعد أن حلّل الباحث نماذجاً متنوعة، ومتعددة للتناص التاريخي في شعر الخطيب يعرض جدولاً إحصائياً لمظانّه.

مظانّ التناص التاريخي في شعر يوسف الخطيب

الجزء / نوع التناص التاريخي	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	مجموع التناص التاريخي	النسبة المئوية لكل نوع
تاريخ قديم	٦	٣٣	٢١	٦٠	٢٦,١%
تاريخ إسلامي	٩	٣٦	٤٢	٨٧	٣٧,٨%
تاريخ حديث ومعاصر	١٣	٣٣	٣٧	٨٣	٣٦,١%
مجموع التاريخي	٢٨	١٠٢	١٠٠	٢٣٠	
النسبة المئوية لكل جزء	١٢,٢%	٤٤,٣%	٤٣,٥%		

جدول (٢)

وقد بيّنت الدالة الإحصائيّة ما يأتي:

١. تقاربت نسب استدعاءاته لأنواع التناص التاريخي قديماً وإسلامياً وحديثاً.

٢. زيادة معدل تناصات الخطيب التاريخية في الجزأين الثاني والثالث عن الجزء الأول بفارق ليس بالقليل؛ مما يدل على زيادة تعلّقه بالتاريخ منذ أواخر الخمسينات نتيجة تعاظم الأخطار والمصائب المحدقة بالأمة العربية.

المبحث الثالث: التناص الأدبي

الشاعر جزءٌ من المنظومة الثقافية التي تتلاقح فيما بينها، وتتفاعل إما بالمقاربة مع معطياتها، أو المغايرة وبتواصله مع محيطه الثقافي، لا سيّما الأدبي تتشكل رؤاه الفكرية، وتتعمق إحساساته الفنية؛ لذا "لا تخلو تجلّيات الإبداع الفني من جينات دلالية أو أسلوبية تربط النص "الحاضر" بنصّ "سابق" عليه، وقد يكون الترابط بينهما مقصوداً واعياً من قبل المبدع الذي يعمد إلى الامتصاص من تجارب السابقين، إذ إن التجارب الإبداعية تتقاطع في سياقها الدلالي والنفسي، وتتشابه في بواعثها ووظائفها، ويتجلى تقاطعها وتشابهها في زمن إبداع النص حينما تتوهّج ذاكرة المبدع من إضاءات نصية مخزونة في ذاكرته الحيّة. وقد يتخلق الترابط بين النص الإبداعي الحاضر والنص الإبداعي السابق من اللاوعي الجمعي، فيكون الامتصاص غير مقصود، لكنه ينساب من حنايا الإرث الثقافي"[١].

ومن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي أقرب المصادر التراثية إلى نفوس الشعراء المعاصرين؛ لأن شخصياته معبرة عن ضمير عصرها وصوته الأمر الذي أكسبها التأثير على الشعراء في كلّ عصر وكونه أيضاً أكثر طواعية للشاعر المعاصر، والأقدر على استيعاب تجربته المختلفة[٢]، وأيضا لأن تجارب الشعراء على اختلاف مذاهبهم متقاربة حيث إنها تقوم بالدور التنويري ذاته. وعليه فقد تتضمن القصيدة تناصات أدبية متنوعة في أجزائها المختلفة تعبر عن المقروء الثقافي في ذاكرة الشاعر من خلال لغته وصوره وأسلوبه[٣]. وقد تفاعل الخطيب مع الشعر كجزء من الأدب قديمه وحديثه عربيّه وأجنبيّه مع الإشارة إلى أن الشعر العربي كان هو السائد في أعماله الشعرية الجاهزة حيث وظف نماذجه وحاكى نصوصه بالمحاورة والاقتباس والاستلهام للتعبير عن واقعه وتجربته.

أولاً: التناص مع الأدب القديم

يعدّ التناص مع الشعر العربي القديم أحد الآليات التي توسلها الشاعر العربي المعاصر؛ لتخصيب نصه عن طريق تماهيه مع تجارب فنية عديدة خضعت بطبيعة زمانها ومكانها لعوامل التشكل والتحول والتطور، وعبرت عن هموم عصرها بكل مآسيه وتحولاته الفكرية والحضارية، فتوغلت في وجدان وذاكرة المتلقي بسبب

---

(١) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص١٩٩.

(٢) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٣٨.

(٣) انظر: التناص نظريًا وتطبيقيًا، د. أحمد الزعبي، ص١٥٣.

إنسانيتها تلك(١). وقد استطاع الخطيب إشباع نزعته الثورية المتمردة والتعبير عن حنينه لوطنه، وتوقه لوحدة الأمة العربية، وللحرية، والعدالة، من خلال استحضاره لنماذج الشعر القديم وإعادة صياغتها وفق رؤيته وفهمه لطبيعة الشعر ودوره في الحياة الإنسانية، ومن هنا يقول في مقدمة قصيدة (الخورنق): " إذا افترضتُ أنني سأبلُغُ يوماً قِمةً شعريةً عليا مُضاهِيَةً لامريءِ القيسِ، أو لأبي الطَيِّبِ، أو لأبي العلاء.. – وذلك مُجردُ افتراض – فَسَأفضحُ السِرَّ لأربعةِ الرياح، وأنقُشُهُ على صدر السماء: [بأن كلَّ الفضلِ في هذا.. مَرجِعُهُ إلى كُلِّ هؤلاء..] حيث لا فَضْلَ لأي شاعرٍ معاصرٍ، على مَنْ سَبَقُوهُ، إلا بفضل هؤلاءِ الذين سَبَقُوهُ، عليه!!.. فمع عَدمِ المعذرةِ من جميعِ مُنَظِّري هذه الحداثةِ.. وما بَعدَها.. فإنني لن أخاطب قارئي... بأيِّما لغةٍ «غيرِ مسكونة».. ومَجَّانِيَّةٍ إلى حد الابتذال!!.. بل بِلُغَةٍ.. مأهولةٍ، و«مُزدَحِمةٍ» إلى حَدِّها الأقصى، بِحُضورِ الإنسان.. بأَحفلِ ما في مَكنُوزِهِ الحضاريّ من استذكاراتٍ، وإيحاءات.. ماضياً.. وحاضراً.. وحتى أَقاصي الزمان.."(٢).

يستحضر الخطيب قصة (قيس وليلى) باعتبارها جزءاً من الموروث الأدبي في ستة مواضع من شعره(٣)، وتتنوّع وجوه ودلالات هذا الاستحضار كالدلالة على عشقه لفلسطين وحنينه إلى ذكرياتها في قصيدة (أرض المعاد)، يقول(٤):

ذَكِّروني، باللهِ، أطيافَ ماضِيَّ	**أضعتُ التُراثَ مِن أَجدادي**
وأَعيدوا في مَسمعي بَحَّةَ الناي	**وما أنشدَ الربوعَ الحادي**
خِلتُ «لَيلَى» هناكَ لم تبرحِ الرَّسمَ	**وظلَّت، و «قَيسَ»، في ميعادِ**

تبرز المقاربة الدلالية ما بين عشق الخطيب لفلسطين، وعشق (قيس) لـ (ليلى) من خلال استحضار الأمل في اللقاء (في ميعاد)، وتحيلنا (ليلى) كمعشوقة لـ (قيس) إلى (فلسطين) كمعشوقة لـ (الخطيب) ويظهر التحول الدلالي من خلال نقل (الرسم) كدلالة على (الطلل) الذي اعتاد شعراء العرب البكاء عليه إلى جغرافيا الوطن (فلسطين) الذي يتشوق الخطيب إلى العودة إليه. وضمن هذا الحلم بالعودة تتراءى ملامح الشجن من خلال مفردات (ذكّروني/ ماضي/ التراث/ أجدادي)، ومن خلال استحضار العادة الشعبية العربية

(١) انظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، دار غيداء، عمان – الأردن، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١١م، ص١١٩.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٨٩–٢٩٠.
(٣) المصدر السابق، ١/١٢٢، ٢٤٣، ٢/٢٣٠، ٢٧٥، ٣/١٩٢، ٣٣٨.
(٤) المصدر نفسه، ١/١٢٢–١٢٣.

في الحداء أثناء مسيرة قوافل الإبل، مما يرسم صورة شجنية غرضها إثارة ذكريات الشاعر. وفي مقطع (كأنني البعث وحدي) من قصيدة (معلقة الخليل) يأتي لقب (المجنون) في إطار قبوله بتحمّل عواقب عشقه لفلسطين. يقول(١):

لأَمشِـــيَنَّ علـــى جُرحـــي لِوَعـــدِ غَـــدٍ وكـــلُّ عُســـرٍ، لـــه مِـــن بَعـــدُ إيســـارُ

فَسَـــمّني بَعْـــدُ مجنونـــاً، فَلِـــي وَطَـــرٌ وَعْـــرٌ، إذا قَعَـــدتْ بالصـــحبِ أوطـــارُ!!

وهنا نرى التداخل ما بين التناص الأدبي والديني من خلال استدعاء قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا** ﴾(٢) إيماناً بحتميّة انقشاع غمامة الظلم. وفي رباعيّة (مجنون ريتا) يستدعي الخطيب عشق (قيس) لـ (ليلى) في إطار النقد والتعريض بالشاعر (محمود درويش)، يقول(٣):

ليس «قَيْساً» وَحْدَهُ من كابَدَ العِشقَ المُمِيتا

وَبَكىَ «لَيلاهُ»، واستبكَى، وغَنَّى، وتَولَّهْ

هُوَ ذا – (عَفْواً) – من استلهمَ من فُوطَةِ «رِيتا»

مَذهبَ «العشقِ اليهوديّ»، وأَشواقَ المَذَلَّهْ !!

ويستدعي الخطيب قول أبي تمام(٤):

بالشـــــام أهلـــــي وبغـــــداد الهـــــوى وأنـــــا بـــــالرقّتين وبالفســـــطاط أخـــــواني

يستدعيه في قصيدتين: أولهما قصيدة (ما شعلة البعث) التي يقول فيها(٥):

بالشـــامِ أهلـــي، وبغـــدادُ الـــهوى، وأنـــا بالقـدسِ، فـــوق صليـــبِ الطُّـــورِ أَنتظِـــرُ

بِالشـــامِ أهلـــي، وإِنْ عُـــدَّت مَنازِلُـــهم فالشـــمسُ، والقـــوسُ، والمِيـــزانُ، والقَمـــرُ

بالـــشامِ أهلـــي، ولـــي بالرافِدَيـــنِ هَـــوَىً يَظَـــلُّ يَكبُـــرُ، إنْ عُـــذَّالهُ كَثُـــروا

أُحِـــبُّ بغـــدادَ، حُبِّيهـــا فَـــمٌ عَلَـــنٌ إذا تَكَتَمَّـــهُ العُشَّـــاقُ، واسْتَـــتَرُوا

وأصـــدَقُ الحُـــبِّ عُتبَـــى بعـــد مَوجِـــدَةٍ وأَن تَـــجيشَ بـــهِ، مِـــن فَـــرطِها، الذِّكَـــرُ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٩٢/٣.

(٢) الشرح: ٦.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٣٨/٣.

(٤) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ٣٠٩/٣.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩١/٢–٢٩٢.

يعبّر الخطيب عن رؤيته القومية من خلال الجمع بين سوريا والعراق وفلسطين في ثالوثٍ أسبغ عليه صفة التقديس، باعتبار تحرير فلسطين وخلاصها من جراحها لا يتأتى إلا من خلال وحدة سوريا مع العراق؛ ذلك أن الفلسطيني المعذب فوق أرضه وقدسه (فوق صليب الطور) مازال ينتظر توحد سوريا مع العراق كإرهاصة لزوال عذاباته. ويظهر المؤشر الديني المسيحي في استيحاء فكرة صلب المسيح فوق جبل الطور في القدس كدلالة على عمق جراح الفلسطيني، وكأنّ فلسطينيّ اليوم هو نفسه مسيح الأمس يعاني العذابات ذاتها. ويأتي البيت الثاني ليكثف حالة الاستدعاء عن طريق التماهي مع بيت الفرزدق في الفخر بقومه في قوله[1]:

لا يَحْتَبـــي بِفِنَـــاءِ بَيْتِـــكَ مِـــثْلُهُمْ   أبـــداً، إذا عُـــدّ الفَعَـــالُ الأفْضَـــلُ

فسياق الفخر في البيتين واحد، والمقاربة الأسلوبية اللغوية ظاهرة بينهما في توظيف أسلوب الشرط (إن عدّت/ إذا عدّ)، والمقاربة الدلالية بين (الفعال الفضل) و(المنازل) الدالة على السمو مقاربة واضحة. وبينما كان البيت الثاني حالة عشق لسوريا الشام، يأتي البيتان الثالث والرابع في حُبّ العراق والذي يعلنه صراحةً، بينما غيره يكتمه بسبب حالة الشقاق والخلاف بين البعث في سوريا والبعث في العراق، ويتماهى البيت الأخير مع المثل الشعبي المشهور (ما محبة إلا بعد عداوة) ولكنه في بيت الخطيب حب ورضى بعد حزن وغضب (موجدة) لا بعد عداوة كما في المثل، وهنا يظهر أثر المخالفة الدلالية في التحاور مع النص الغائب كدلالة على رؤية الشاعر ومواقفه.

أما ثاني قصيدة استوحى فيها الخطيب قول أبي تمام فهي قصيدة أخذت عنوانها من هذا الاستدعاء، وهي قصيدة (بالشام أهلي وبغداد الهوى). يقول فيها[2]:

خَلَّيتني.. بالشامِ أَهلي.. والهوى بغدادُ..
يا سِنجارُ.. يا سِنجارْ..
وها أَنا انتصفتُ بين الرَّقَّتينِ جَسَدي
أَحِيكُ في اللُّحْمَةِ أَوصالَ السَّدَى
وأَقرأُ النجمَ على حُبِّ الضحى
وأُنشِدُ القوافلَ التائهةَ.. الأَشعارْ..

---

(١) شرح ديوان الفرزدق، ضبطه إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣م، ٣١٨/٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٤٥/٣-١٤٦.

يستلهم الخطيب هنا شطري بيت أبي تمام، وليس الشطر الأول فقط كما في الاستدعاء السابق، ويعبّر خلاله عن حالة من انقسام الذات بين حبّيْن : أحدهما للشام، والآخر للعراق فكما خرج إلى بادية الشام ما بين العراق وسوريا؛ لِيَصرُخ في قصيدة أخرى داعياً إلى الوحدة وإنهاء الخلافات ما بين بعث العراق وبعث سوريا ها هو يعاود الصراخ ذاته بشكواه إلى جبل سنجار الذي هو جزء من بادية الشام على الحدود العراقية السورية. وتتجلى المحاورة الدلالية لبيت أبي تمام من خلال المغايرة (لا المخالفة) بين التركيبين (أنا بين الرقّتين/ أنا بالرقّتين)، حيث يشير التواجد بالرقّتين إلى حالة الانسجام النفسي في التعبير عن التمسك بالديار بينما يشير التواجد بين الرقّتين إلى حالة القلق النفسي بسبب خلاف البعثين العراقي والسوري. ثم يأتي التركيب (أحيك في اللحمة أوصال السدى) دالاً على بداية الاستقرار النفسي من خلال الإيمان بالغاية وهي الوحدة بين البلدين؛ لذا يأتي التناص الديني باستدعاء اسمي سورتين في القرآن الكريم (النجم/ الضحى) لإضفاء القدسية على هذه الغاية ويتعاضد مع ذلك استحضار العادة العربية في حداء القوافل. هذا التحاور الدلالي السابق مردُّه إلى أن "هجرة النص من نصّ إلى آخر، أو من فضاء إلى آخر، أو من ماضيه إلى حاضره، هجرة اختراقية تحولية، فهو ينبثق من نصّه ليتكوّن في نصّ آخر وفضاء آخر وزمن آخر، وتتطلب هذه الهجرة المتعددة الأبعاد أن يتحوّل، فقد كان في ماضيه يقول شيئا، وعليه أن يقول شيئا آخر مختلفا وبطريقة مختلفة في حاضره أو وضعه الجديد وتتطلّب هذه الهجرة أن يحيا النصّ في ظروفه الجديدة حياة أخرى من خلال الحوارية والتفاعليّة"[١]. وفي قصيدة (في عشق مصر) التي يقول فيها[٢]:

أنـــا الـــذي لِـــيَ فـــي التأويـــلِ مُعجـــزةٌ	**وأَنـــتِ مَـــن بُورِكَـــتْ فـــي مُحكَـــمِ السُّـــوَرِ**
عَهـــدي أُفَسِّـــرُ أَحـــزانَ الـــدُنَى، فَـــرَحاً	**وظـــامِيءَ الرمـــلِ، غُزلانـــاً علـــى غُـــدُرِ**
فَمَـــن يُفَسِّـــرُ فـــي عينيـــكِ لـــي لُغـــةً	**تُحيـــي، وتَـــذبحُ، فـــي سَـــهمٍ مـــن الحَـــوَرِ**

يستدعي الخطيب في البيت الأخير قولَ جرير الذي كان بشار بن برد قد اقتبسه أيضاً[٣]:

إنّ العُيُـــونَ التـــي فـــي طَرْفِهـــا حَـــوَرٌ	**قتلننـــا ثـــمَّ لـــمْ يحيـــينَ قتلانـــا**

---

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٥٥.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٤٧-٢٤٨.

(٣) ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، ١/١٦٣.

تبدو المقاربة اللغوية واضحة في مفردتيّ (تذبح/ قتلننا)، وتبدو المماثلة اللغوية في مفردات (عينيك/ العيون – تحيي/ يحيينا)، كما تبدو المغايرة الدلالية من خلال أن الحور عنصر مباشر في القتل في بيت جرير، بينما يستعين الخطيب بالسهم كأداة يقوم الحور من خلالها بالقتل مما يدل على شدّة النّفاذ. ويأتي البيت الأول من المقطع دالاً على إيمان الخطيب بصدق رؤاه وتنبؤاته؛ وحتى يضفي القدسية على عشقه لمصر يستدعي النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْأَيْمَنِ فِي الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ أَنْ يَا مُوسَى إِنِّي أَنَا اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ** ﴾(١). وفي البيت الثاني والثالث تظهر المفارقة بين أحزان مصر وأحزان غيرها، فبينما أحزان غيرها يمكن معالجتها؛ فإن أحزان مصر مثيرةٌ للفجع والصدمة بما لا يمكن تصوّره.

أما استدعاءات الخطيب للشعر الأجنبي فنادرة، ومنها قوله في قصيدة (في سوق العبيد)(٢):

في غدٍ يا إخوتي، موعِدُنا الدَّامي يَحين

حسبُنا «كُنَّا» قديماً..

فلماذا لا «نكونْ»؟!

يستدعي الخطيب مقولة شكسبير الشهيرة في مسرحيته الشعرية (هاملت) على لسان هاملت: (أكون أو لا أكون تلك هي المشكلة)(٣)، ويأتي الاستدعاء في إطار شحذ الهمم وبث روح الصمود.

كما يستدعي الخطيب عنوان الملحمة الشعرية للإنجليزي (جون ملتون) والمعنونة بـ (الفردوس المفقود)(٤) يستدعيه في عنوان قصيدته (الجحيم المفقود)، ولكن ضمن المخالفة الدالة على عمق فجيعته بفقد فلسطين. إن العلاقة الدلالية والنفسيّة بين النصين الغائب والحاضر علاقة حتمية "فالنصّ الحاضر يتنفّس بوساطة النصوص الغائبة ويحيا بها، ويتكلم بألسنتها، وهو لا يتكلم في زمن سابق على زمنه، وإنما يتكلم من خلال

(١) القصص: ٢٩-٣٠.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣١/١.

(٣) هاملت، شكسبير، ترجمة دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت، ص١٠٥.

(٤) الفردوس المفقود، جون ميلتون، تر: د. محمد عناني، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) – الإمارات العربية المتحدة، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

سياقه وحضوره وحاضره"[١]. ويستحضر الخطيب طبيعة الشاعر الفارسي (عمر الخيام) في رباعية (فرح الأفراح) التي يقول فيها[٢]:

جاءَني «الخَيَّامُ»، في نَومي، بِإبريقِ نَبيذِ

قالَ، قُمْ يا أيُّها الغارِقُ في حُزنِكَ نَسكَرْ

قلتُ: لا تَدري الذي أَدريهِ.. فاعلَمْ يا مُعِيذي

فَرَحُ الأَفراحِ.. مِن أعماقِ حُزنٍ.. يَتَفَجَّرْ !!

يشتهر الخيام في رباعيّاته بالدعوة إلى السهر والشراب والفرح؛ لذا نجد الخطيب يرمز به إلى كلّ من يستهجن حزنه وآلامه؛ ليعبّر من خلال الأسلوب الحواري المستخدم في الرباعية عن إيمانه بحتمية الفرح بالنصر بعد الحزن بالهزيمة، وهذا الإيمان يتماهى مع قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا** ﴾[٣]. وفي إطار التحريض على الثورة يوظّف الخطيب مقولة امرئ القيس: (اليوم خمر وغداً أمر)[٤]. وفي الختام يشير الباحث إلى استدعاء الخطيب لمفاهيم وعناوين أدبية وثقافية كـ (المدينة الفاضلة) و(صبح الأعشى) و(الإمتاع والمؤانسة)[٥].

ثانياً: التناص مع الأدب الحديث والمعاصر

الشاعر ابن مجتمعه يعايش قضاياه، ويعبّر عن طموحاته وتطلّعاته، كما يدين سقوطاته وتأزّماته؛ لأنه جزءٌ من حلقة التواصل مع مظاهر الحياة الإنسانية في مختلف عصورها، وهو لا يبدع بعيداً عما يجري من حوله؛ لذا يبحث عن مادة إبداعه من مخزونه المعرفي، فيتلاقى ويتداخل معه ضمن نسيج النتاج الأدبي بشكل مباشر أو غير مباشر[٦].

ويؤرخ معظم الباحثين لتاريخ الأدب العربي الحديث من القرن التاسع عشر الميلادي والأدب المعاصر باعتبار الحياة والمعاصرة في حقبة جيل واحد[٧]، وقد تخلّل تلك الفترة من الشعر العربي الحديث نهضة كان

---

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٥٦.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٣٧/٣.

(٣) الشرح: ٦.

(٤) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٧١-٧٢، ١٩١/٣.

(٥) انظر: المصدر السابق، ٣٧/٢، ٢٣٤/٢، ٣١/٣.

(٦) انظر: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة عزت شحادة، ص٥١٠.

(٧) انظر: الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٣، د. ت: ص٤١. وانظر أيضا: تاريخ

للبارودي، وشوقي، وحافظ ابراهيم، دورٌ كبير فيها، وكان أن تفتّحت عيون الخطيب على الحياة بولادته عام ١٩٣١م مع أوج الازدهار الأدبي في تلك الفترة من الزمن، فطالع منذ صباه للعديد من الأدباء اللبنانيين والمصريين، أمثال: عباس العقاد، وإبراهيم المازني، وتوفيق الحكيم، وطه حسين وغيرهم، كما قرأ للكثير من الشعراء على اختلافاتهم وعاصر البعض الآخر فكان لجميع تلك القراءات والمطالعات أثرها في ذاكرة الخطيب الفكرية والشعرية؛ لذا نراه يستلهم إبداعات العديد من الشعراء العرب المحدثين على اختلاف جنسياتهم، فمن الشعراء الفلسطينيين: إبراهيم طوقان، وهارون هاشم، الرشيد ومن الشعراء المصريين: شوقي وحافظ إبراهيم والبارودي وعلي محمود طه ومن الشعراء العراقيين: السياب، والجواهري ومن الشعراء السودانيين: إبراهيم علي بديوي ومن الشعراء التونسيين: الشابي ومن الشعراء اللبنانيين: إيليا أبو ماضي، وميخائيل نعيمة، وجبران، وسعيد عقل، ويوسف السودا. وفي إطار النقد الأدبي يأتي استدعاء الشعراء الآتين كشخوص فقط: أدونيس، ويوسف الخال وأنسي الحاج، ودرويش. وفي طليعة الشعراء الذين استدعى الخطيب نصوصهم كان الشابي، يقول الخطيب في قصيدة (جبهتي تنكر الخيانة)[١]:

عنـــدما يَنشُـــرُ المســـاءُ علـــى الأُفْـــقِ   **جنَـــاحينِ مـــــن ظــــلامِ الغُـــروبِ**

يَشـــرُدُ الشـــاعرُ المُعـــذَّبُ، لِلسَـــفحِ   **وحيـــداً، مــــع الخيـــالِ الكئيـــبِ**

يستدعي النص الحاضر نصّاً غائباً يتماهى معه في الرومانسية الحزينة هذا النصّ يعود للشابي في قوله في قصيدة (المساء الحزين)[٢]:

أَظَـــلَّ الوُجُـــودَ المســـاءُ الحـــزينُ   **وفـــــي كفِّـــــهِ مِعْـــزَفٌ لا يُبـــينْ**

أَظَـــلَّ الفضـــاءَ جنـــاحُ الغـــروبِ   **فـــأَلْقى عليـــهِ جمـــالاً كَئيـــبْ**

يلقي النص الغائب بظلاله الحزينة على النص الحاضر من خلال مفردات (المساء/ الغروب/ جناح/ كئيب)، ويتماهى التركيب (ينشر المساء على الأفق) مع (أظلّ الوجودَ المساءُ الحزين) في صياغة البعد النفسي الدالّ على استحواذ الحزن على الشاعرين.

=الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، حامد حفني داود، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٣م: ص٦. وانظر أيضا: دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م: ص١٨.

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٩٧/١.

(٢) ديوان أبي القاسم الشابي، ص١٤٧–١٤٨.

وتأتي قصيدة الشابي (إلى طغاة العالم) في طليعة استدعاءات الخطيب لشعره، يقول الشابي[1]:

رُوَيـــــدَكَ! لا يخـــــدعنْك الربيـــــعُ   وصـــحوُ الفَضـــاءِ، وضـــوءُ الصـــباحْ

حـــــذارِ! فتحـــــت الرّمــــادِ اللهيــــبُ   ومَـــن يَبْـــذُرِ الشَّـــوكَ يَجْـــنِ الجـــراحْ

يحاور الخطيب نص الشابي للدلالة على حتمية مآل الطاغية إلى هلاك، وفي هذا ما يتماهى أساساً مع عنوان قصيدة الشابي باعتبارها رسالة إلى الطغاة. يقول الخطيب في قصيدة (الخورنق)[2]:

ماذا على كُلِّ ذئبٍ أن يَعُوجَ على طَرْشِ

القبيلةِ، إن أكباشُ بَجْدَتِها هم الأَدِلاَّءُ،

والرهط الأَذِلاَّءُ، سُـوَّاسُ المَهانةِ فـي «روح القطيع»،

إذنْ فليَبْذُرِ الشوكَ من لن يَحصُدَ النَدَما..

تبدو المقاربة الدلالية بين النصّين: الغائب والحاضر ظاهرة، ففي حين أن دالة الشابي اللغوية تعبّر عن أن هذا الطاغية الذي يرتكب العذابات، وينشر الظلم سيعاقب وسيلقى الويلات نتاج أفعاله، تأتي دالة الخطيب اللغوية دالة على أن هذا الطاغية – الذي لن يندم – سيزرع شوكه بنفسه. وتبدو المغايرة الدلالية من خلال مفردة (الشوك)، فبينما هي موجهة للشعوب في بيت الشابي تتّجه في بيت الخطيب إلى الطاغية ذاته. ويمارس الخطيب الانزياح الدلالي من خلال الحرف (لن) الدال فعدم استخدامه للحرف (لم) رغم أنه لن يخلّ بالإيقاع الموسيقي يحيلنا إلى معرفة الخطيب لهذا الطاغية، وبأنه خالٍ من الحسّ الإنساني؛ إذن فالثورة عليه هي اللغة التي يفهمها، وهذه القناعة لم تتأصّل في نفس الخطيب بين عشيةٍ وضحاها إذ نراه في قصيدة سابقة من الجزء الأول (العيون الظّماء للنور) يترك نوعاً من المساحة الإنسانيةَ علّ هذا الطاغية يرتجع عن غيّه، يقول[3]:

نحـــنُ قـــومٌ لا نعـــرفُ الحقـــدَ واللـــؤمَ   ولكـــنْ.. مِـــن أَجـــلِ حـــقٍّ نثـــورُ

نَتَمنَّـــــى أَلاَّ تَمُـــــوتَ، وأَن نحيـــــا   ســـــواءً، كمـــــا تعـــــيشُ الزهـــــورُ

غيـــر أَنَّـــا لا نَـــأْمَنُ الشـــوكَ أَن تُـــدمي   خُطانــــــا، أَعقابُـــــهُ، والجـــــذور!!

(١) ديوان أبي القاسم الشابي، ص١٦٠.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٠٧/٣.

(٣) المصدر السابق، ١٣٩/١.

وفي قصيدة (عناقاً لك الصبح)، يقول[1]:

ويــــا بـــــاذراً شَوكَـــــهُ فـــــي الــــرُّبوعِ أَتـــــــــحصُدُ كَفَّـــــــاكَ إلّا نَـــــــــدَمْ

وضمن التناص الأسلوبي يستدعي الخطيب قصيدة (أخي) لميخائيل نعيمة، التي يرثي فيها الإنسانية بعد الحرب العالمية الأولى، يقول[2]:

أخي ! إنْ عادَ بعدَ الحربِ جُنديٌّ لأوطانِهْ

وألقى جسمَهُ المنهوكَ في أحضانِ خِلاّنِهْ

فلا تطلبْ إذا ما عُدْتَ للأوطانِ خلاّنَا

لأنَّ الجوعَ لم يتركْ لنا صَحْبَاً نناجيهم

سوى أشْبَاح مَوْتَانا

أخي إنْ عادَ يحرث أرضَهُ الفَلاّحُ أو يزرَعْ

ويبني بعدَ طُولِ الهَجْرِ كُوخَاً هَدَّهُ المِدْفَعْ

فقد جَفَّتْ سَوَاقِينا وَهَدَّ الذّلُّ مَأْوَانا

ولم يتركْ لنا الأعداءُ غَرْسَاً في أراضِينا

سوى أجْيَاف مَوْتَانا

أخي! مَنْ نحنُ ؟ لا وَطَنٌ ولا أَهْلٌ ولا جَارُ

إذا نِمْنَا ، إذا قُمْنَا رِدَانَا الخِزْيُ والعَارُ

لقد خَمَّتْ بنا الدنيا كما خَمَّتْ بِمَوْتَانَا

فهات الرِّفْشَ واتبعني لنحفر خندقاً آخَر

نُوَارِي فيه أَحَيَانَا

يبدو تناص الخطيب مع قصيدة (نعيمة) أسلوبياً ودلالياً من خلال قوله في (بحيرة الزيتون)[3]:

أَقَرِيَتَنا.. سأَلتُ الريحَ إَن مَرَّت بِأَطلالِكْ

وأَسرابَ الصقورِ المُتْخَماتِ سألتُ عن حالِكْ

وأَعلَمُ أَنَّ راوِيَةَ الطُّلولِ حديثُهُ مُرُّ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٦٣/٢-٢٦٤.

(٢) ديوان همس الجفون، ميخائيل نعيمة، دار نوفل، بيروت، ط٦، ٢٠٠٤م، ص١٢-١٣.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٤٩/١-٢٥٢.

كذلك أَقْفَرَتْ خُضْرُ الربوعِ، وهاجر الطَّيْرُ

تَظَلُّ جَدائِلُ الزيتونِ طُولَ العامِ مَرخِيَّهْ

على دارٍ لنا في وَحْشَةِ الأَطلالِ مَنسِيَّهْ

يَلُـوحُ رُكامُها المهجورُ أَشباحاً ضَبابِيَّهْ

وحقلُ التِّينِ، بعدَ البَيْنِ، ملعبُ أَلفِ جِنِيَّهْ

تُـرَنِّمُ في محاريبِ الدجى أَصداءَ مَرْثِيَّهْ!!

أَقَريتَنا.. سألتُ النجمَ كيف يعودُكِ الليلُ

أَما كوخٌ يُضيءُ، أَما وُعودُ هوىً، أَما وَصْلُ؟!

لِمَنْ تلك العظامُ الزُّرقُ ما ضُمَّتْ إلى حُفرهْ

يُلاشِيها البِلَى تِسعين شهراً، ذَرَّةً، ذَرَّهْ؟!

هناك أَبي، بَقِيَّةُ فأسِهِ ظَلَّت على الزَّندِ

كذلك حَدّثَ النجمُ الكئيبُ، وغابَ في البُعدِ

أَقَرِيَتَنا.. نَفَرتْ إليكِ أَسرابَ العصافيرِ

رسائلَ من كُنوزِ الشوقِ خضراءَ التعابيرِ

أَقَريَتَنا.. بِلاكِ.. بِلا ثَراكِ الخصبِ، مَن نحنُ

تكاد خِيامُنا.. حتى الخِيامُ.. يُرِيبُها الظَّنُّ

سِوى أَنَّا، وإِن طالَ الزمانُ، وشاخت السِّنُّ

ففي أَرحامِ نِسوَتِنا.. بُذورَ الثأرِ نَجتَنُّ!!

يمثّل توظيف النداء في مطلع القصيدتين أحد عناصر التقارب الأسلوبيّ بينهما؛ إذ هو في قصيدة (نعيمة) دالٌّ على المشاركة الإنسانية (أخي)، بينما في قصيدة (الخطيب) دالٌّ على الحنين إلى قريته (أقريتنا) باستدعاء ذكرياته عنها، ومن هنا تأتي المغايرة الدلالية. كما يمثل الإيقاع الموسيقي والقافية وجهين من أوجه المقاربة الأسلوبية، فالقصيدتان على بحر الوافر، وتوظّفان نظام التوشيح، وتبدآن بالقافية المقيدة الساكنة؛ بيد أن هذا التسكين في القافية يسود أركان قصيدة (نعيمة)، وهذا ينسجم مع حالة اليأس والمهانة التي تعتري الشاعر، بينما التسكين في قصيدة (الخطيب) غير مطرّد ضمن نظام التوشيح الذي استخدمه؛ ومردُّ ذلك أن الخطيب يعبّر عن حالة حنين لا يأس؛ لذا تنتهي قصيدته بالقافية المطلقة المتحركة (نجتنُ)، والتي يأتي فيها حرف الرويّ (النون المشدّدة) كحرف انفجاريّ دالّ يعبر عن المقاومة والأمل بالعودة. كما يأتي رويّ الهاء معبراً في قصيدة (نعيمة) عن الحزن واليأس بينما ينسجم في قصيدة (الخطيب) مع الحنين

إلى الذكريات. كل ذلك عزّز من المغايرة الدلالية في قصيدة الخطيب التي يسير فيها ضمن خطّين دلاليّين متوازيين هما: المقاربة، والمغايرة، ولعمري إنه الإبداع الفني، فقبول النص الوافد أو مماثلته ليس شرطاً في التناص[١]، وإنما الوجه الآخر له أن يحاور النص الغائب بالمغايرة أو المخالفة لأن الذاكرة تقوم بدور كبير في عمليتيّ إنتاج الخطاب، أو تلقيه ولكنها لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع، وإنما تعيد بناءها، وتنظيمها، وإبراز بعض العناصر منها وإخفاء أخرى[٢]. وحالة الحنين التي يعيشها الخطيب بمناجاته لقريته (دورا الخليل) تستدعي حالة الوقوف على الأطلال، لذا جاءت ألفاظ (أقفرت/ هاجر/ أشباحاً) لتتقارب مع ألفاظ الموت التي برزت في قصيدة نعيمة (المنهوك/ أشباح موتانا/ جفّت/ هدَّ/ أجياف). وتعود المغايرة الدلالية من خلال استدعاء الخطيب للفظ (الفأس)، والذي يعبر عن حالة الصمود والتجذر في الأرض (بقية فأسه ظلت على الزند) بينما يقابل ذلك لفظ (الرفش/ المجرفة) في قصيدة نعيمة؛ لتدلّ على مدى حالة اليأس التي وصل إليها بحيث لا قيمة للأحياء في هذا الواقع فضلاً عن الأموات.

ويتمازج نصُّ الخطيب مع نصوص أدبيّة أخرى تعزّز معارضته الأسلوبية، حيث إن التناص مع مجموعة من النصوص تنتمي إلى مرجعية واحدة يتيح مجالاً أوسع للتركيز، وتوجيه الاهتمام نحو مركز دلاليّ بعينه تتعاون جميع العلاقات في توجيه المعنى نحوه، ويتطلب اختيار دوال النص الغائب بعناية بحيث يستقطب التشكيلات الشعرية ويحيلها إلى بؤرة دلالية تدور حولها بنية النص[٣]، فالخطيب يقول في مقطع ورد في قصيدة السابقة[٤]:

وحقلُ التّينِ، بعدَ البَيْنِ، ملعبُ أَلفِ جِنِيَّهْ

تُـرَنِّمُ في محاريبِ الدجى أَصداءَ مَرْثِيَّهْ!!

أَقَرِيَتَنا.. نَفَرتْ إليكِ أَسرابَ العصافيرِ

رسائلَ من كُنوزِ الشوقِ خضراءَ التعابيرِ

يحيلنا المقطع إلى قول المتنبي في وصف (شعب بوان)[٥]:

ملاعب جِنّة لو سار فيها ... سليمان لسار بترجمان

وألقى الشرق منها في ثيابي ... دنانيرا تفسر من البنان

---

(١) انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٠.

(٢) انظر: تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، ص١٢٤.

(٣) انظر: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة عزت شحادة، ص٥٦٠.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٥٠-٢٥١.

(٥) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ /١٩٨٦م، ٤/ ٣٨٤، ٣٨٦.

وتأتي المغايرةِ الدلالية بين النصين الحاضر والغائب بسبب اختلاف الحالة النفسية للشاعرين، فبينما هي حالة عشق للجمال الطبيعي في نصّ المتنبي لذا ظهر لفظ (ترجمان) فإنها في نصّ الخطيب تعبر عن ألم الفراق لذا تظهر ألفاظ (البين/ أصداء مرثيه) كما تتماهى بين النصين تراكيب (ألقى دنانير/ رسائل من كنوز)، والتجانس في (الشرق/ الشوق) ليعزّز ذلك المقاربة الدلالية.

وأيضاً يحيلنا الاستفهام في قول الخطيب (أَما وُعودُ هوىً، أَما وَصْلُ؟) إلى قول أبي فراس الحمداني بعيد أسره[١]:

أراكَ عصـــيَّ الدَّمْـــعِ شيمَتُـــكَ الصَّبْـــرُ   أمـــا لِلْهَـــوى نَـهْـــيٌ عليـــكَ و لا أمْـــرُ؟

ويأتي التحوير لبيت أبي فراس دالاً على حجم الاشتياق إلى العودة لربوع القرية/الوطن.

وفي إطار آرائه النقدية الأدبية يأتي استدعاء الخطيب لبعض إشكاليات وقضايا الأدب[٢] كمفهوم (الشعر المهموس) الذي أثاره الناقد (محمد مندور)، حيث ينتصر الخطيب للشعر الجاد الحماسي. يقول في المقطع المعنون بـ (عن رحلة السندباد في أوقيانوس الأحقاف)[٣] من قصيدة (امنع الخمرةَ عني):

أُعطي منك لِلنُّقّادِ.. «شِعرَ الهمسِ»..

طَعْمَ الَّلمْسِ..

فتحاً سِندبادياً لِقاعِ الجنسِ

كما يعبر عن استيائه من النقاد والشعراء الذين يغرق بعضهم في التنظير للحداثة دون أدنى اكتراث للأصول النقدية. يقول في رباعيّة (وعن أدونيس)[٤]:

أَعزيزي «أَدونيسٌ».. أَمْ «عَلِي أَحمد أَسْبَرْ»

بِتُّ لا أَدري.. أُناديكَ بِهذا.. أَم بِذاكا..

ليسَ.. أَن نَخْرجَ من أَسمائِنـا.. أَن نتحرَّرْ

وَسُدَىً تَسعى لِقُدَّامِكَ، إن تَجْحَدْ وَراكا !!..

---

(١) ديوان أبي فراس الحمداني، تح: د. سامي الدهان، المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤م، ٢/٢٠٩.

(٢) انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٧-٢١١.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٥.

(٤) المصدر السابق، ٣/٣١٨.

كما يعبر عن موقفه من البعض الآخر الذي يلوي أعنّة الشعر خدمةً لأنظمة الحكم. يقول في مقطعٍ معنون بـ (كذلك استغلظني الكِزلارُ في قبُح مُنادَمتي للسُلطان)[1]من قصيدة (امنع الخمرة عني):

قُل لمسرورٍ.. يَقُلْ في أُذْنِ هارونٍ..

وراءَ البابِ قد أضحى النُّواسيُّ

نُواسِيّين..

لا يُحصى لديه الظُّرفاءُ..

هيكل النُقَّادِ ماخورٌ..

وطعم الشعرِ.. قصديرٌ..

وحتى صِلَةُ الحرف بِتاليهِ.. بغاءُ !!..

ولعل نصيب شاعرنا (محمود درويش) من نقد الخطيب – الذي وصل حدّ التجريح أحيانا – كان الأوفر؛ إذ صدر في ستة مواضع، منها[2] رباعية (إكسير نقاهة):

شَأْنُ هذا الزَّمَنِ الخائبِ، عُقْماً وتَفَاههْ

شَأْنُ مَنْ قد ذابَ عِشقاً في «العُيونِ العَسَلِيَّهْ»

ما تُرى يَعتاضُ.. عن «رِيتاهُ». إكسيرَ نقاهه

غيرَ أَن يَقْرُصَ في الحانَـةِ أَردافَ القَضيَّـهْ

تأتي عملية نقد الخطيب لدرويش لسببين: الأول: علاقة درويش بالحزب الشيوعي الاسرائيلي والثاني: علاقة درويش بفتاته اليهودية التي ذكرها في شعره، ويحيل المقطع إلى قول درويش في قصيدة (ريتا والبندقية)[3]:

بين ريتا وعيوني.. بندقيهْ

والذي يعرف ريتا ، ينحني

ويصلي

لإلهٍ في العيون العسليّهْ !

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٥٢-٥٣.

(٢) المصدر السابق، ٣/٣٢٤. وانظر: المصدر نفسه، ٢/٢٣٠، ٣/٥٩، ٢٦٥، ٣٠١، ٣٣٨.

(٣) الأعمال الأولى، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٠٠.

ومن تناصّ الخطيب مع الشعر الأجنبي يأتي استدعاؤه لقصيدة (بابي يار BABI YAR) للأديب الروسي (يفغيني يفتوشنكو Yevgeny Yevtushenko)[1]، التي يمجّد فيها ما لاقاه اليهود على يد النازيّة.

يقول الخطيب في قصيدة (لم تنته بعد اللعبة)[2]:

إيفتو.. شِنكو..

ضَعْ أَيضاً، في شِعرِكَ، أَنـي هَمَجِيُّ العصرْ

الشِّريرُ.. البدويُّ..

الصاعدُ من روحِ الشيطانْ

اللَّاساميُّ.. الآكِلُ لحمَ الإنسانْ :

«آنّ فرانك..

«دريفوس..

«روبي شتاين!!..

لِتَـهِسَّ مَلِيَّاً في «بابي يار»

«الأَسماءُ الرَخْصَةُ كَغُصونٍ في نيسانْ»!!..

ولأنـي– في القصةِ– لم أَزل الهنديَّ الأحمْر

فأَنا لَوْثَـةُ موسوليني..

وأَنا الجِنِيُّ الساكنُ في هتلرْ..

أنـا كُنتُـهُمـا.. في الرايخِ.. وفي روما..

في صورةِ إنسانٍ مُتَحضِّرْ!!..

---

(١) شاعر وأديب روسي، ولد في ١٨ يوليو ١٩٣٢م في بلدة بسيبيريا، في عام ١٩٤٤م انتقل مع والدته (التي احترفت الغناء) إلى موسكو، حيث درس في معهد غوركي للآداب. كما رافق والده الجيولوجي في رحلاته إلى كازاخستان، وقابل الشاعر الأمريكي روبرت فروست عندما زار الاتحاد السوفيتي في عام ١٩٦٢م، ثم حاول التزلف لآلة الدعاية الصهيونية فحجّ إلى واشنطن واجتمع بروبرت كينيدي شقيق الرئيس الأميركي جون كينيدي، وقبل سفره لأمريكا سافر لأوروبا؛ ليُنشد عام ١٩٦٣م قصيدته (بابي يار) التي كان قد نظمها في تمجيد عذابات اليهود في كييف ١٩٤١م على أيدي النازية أثناء الحرب العالمية الثانية وقد ذاعت القصيدة لدرجة أن نفدت بطاقات الأمسية الباريسية التي ألقاها فيها، ولدرجة أن مجلة لايف الأميركية أفردت لقصيدته ثماني صفحات. انظر: ويكبيديا الانجليزية، والأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٠٣-٢٠٦.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢١١-٢١٢.

يحاور الخطيب الشاعر الروسي ويجعل من أناه ممثلة للكل الوطني، ويوظف المفارقة من خلال تصنيف العالم المتحضر للإنسان العربي ضمن الرجعية والتخلّف والشرّ (همجي/ شرير/ بدوي/ آكل لحم) وإظهاره بمظهر المسؤول عن العديد من جرائم العالم عن فاشيّة موسوليني، ونازية هتلر، وسادية الرايخ رغم أن هؤلاء يمثّلون رموز العالم المتحضر.

ويأتي التركيب في (لتهسّ مليّا) دالّ على تمجيد يفتوشنكو في قصيدته لعذابات اليهود المدَّعاة في شخوص (آن فرانك/ دريفوس/ روبي شتاين)[١]، رغم أن تلك العذابات المدّعاة التي مجّدها (كغصون في نيسان) في قصيدته لا تساوي شيئا (رخيصة) إذا ما قورنت بعذابات الفلسطيني، وهذا يتماهى مع نصّ يفتوشنكو (وتبدو لي آن فرانك رقيقة كغصن ربيعي)[٢]. وتظهر ملامح رفض الخطيب لهذا الجور والظلم الذي يقع ضمن ماكنة الدعاية الصهيونية والتي تزخر بالتضليل والازدواجية، يقول[٣]:

كلا.. لم تَنْتَهِ بعدُ اللعبهْ..
العالَمُ حَشْرَجَةٌ كُبرى.. وحِوارُ عِظامْ..
تَتَعذَّبُ.. أَو تَصْدَحْ..
مابين خُوارِ يهوديٍّ – (تَتَمَنَّاهُ لِشَخصِكَ)–
في قَرنِ العِجلْ..
وَصَفيرِ الريحِ التِشرينِيَّةِ – (من شعبي)–
في ظُنْبُوبَةِ طِفلْ..
قد صار صَليبٌ مَعقُوفٌ.. بُوقاً معقوفاً..
والمَذبَحُ إيّاه المَذبَحْ
والعالَمُ حَشْرَجَةٌ كبرى.. وحِوارُ عِظامْ..
تَتَعذَّبُ.. أَو تَصدَحْ!!..

---

(١) آنا فرانك: فتاة يهودية ألمانية توفيت أثناء اعتقالها في معسكر نازي تم نشر مذكراتها بعد وفاتها وفيها توثق تجربتها في الاختباء خلال الاحتلال الألماني لهولندا في الحرب العالمية الثانية. ألفرد دريفوس: ضابط يهودي في الجيش الفرنسي اتهم بالتجسس لصالح الألمان ففصل من الجيش وحكم عليه بالسجن مدى الحياة واعتبر البعض الاتهامات ملفقة من قبل المعادين للسامية.

(٢) لغياب الترجمة العربية لنص (بابي يار) حدّ علم الباحث قام بترجمة بعض النص الانجليزي إلى العربية ويتمنّى أن يكون قد وفق في ذلك. النصّ الانجليزي: I seem to be Anne Frank transparent as a branch in April. انظر القصيدة: http://boppin.com/poets/yy_babiyar.htm

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢١٥.

يجعل الخطيب (يفتوشنكو) جزءاً من ذلك الإعلام الصهيوني عندما يستدعي عادة اليهود بالنفخ في بوق الشوفار (قرن كبش) في مناسباتهم (خوار يهودي تتمناه لشخصك)، ويظهر التحول الدلالي من خلال الانتقال بدلالة الخوار بالنفخ في القرن الذي يشترط فيه ألا يكون لبقرة أو ثور لعلاقته بالعجل الذهبي الذي صنعه بنو إسرائيل، وعبدوه أثناء غياب النبي موسى ﷺ عنهم – الانتقال به إلى النفخ في (قرن العجل) مما يؤكّد عملية التضليل التي يمارسها الإعلام الصهيوني بعيداً عن التقديس وكأن الغاية تبرر الوسيلة، هذا الإعلام يعاني أيضاً من الازدواجية والعنصرية بتجنّبه عذابات الفلسطيني؛ وهنا يظهر وعي الخطيب بقواعد اللعبة وحقيقة الصراع، ما بين هذا التضليل الذي يتساوق مع النازية (صار صليبٌ معقوفٌ بوقاً معقوفاً)، وبين هذا العصف الموعود والبركان المشتعل في نفوس الفلسطينيين (وَصَفيرِ الريحِ التِشرينِيَّةِ – (من شعبي)– في ظُنْبُوبَةِ[1] طِفلْ). ثم يعوّل الخطيب على دور المثقف في نشر العدالة ونصرة المظلومين من خلال إبراز المفارقة بينه وبين يفتوشنكو، يقول[2]:

لكنْ... لن تَغْدُوَ رُوسِيّاً حَقًّا.. أُمَمِيًّاً حَقًّا..

ما تَزعمُهُ:

(الاسم الأَنقى ما بين الأسماء) ؟؟!!..

حتى تتَـأَبَّطَ من شعبي هذا التَّذكارْ :

ظُنْبُوبةَ طِفلٍ ثَقَبَتْها الريحُ «بعَرَّابَـهْ»

هي أَشجى ما تَعزِفُ شُبَّابَـهْ

كي يَرثِـيَ حَـيٌّ.. مَيْتاً.. في «بابـي يـار»!!.

لكني.. أُقسِمُ.. معذرةً..

– بِشريعةِ لِيكُورْغُوسْ –

لن أَقمِصَ في جِلدي «المَسِّينِيَّ» الرِّقًّا

وسأبقَى البعثَ.. سأبقَى البعثَ.. سأبقَى!!..

وَكُ وحدَكَ تلخيصَ العالَمِ..

صَفْوَ الأشياءْ..

روسياً حقا!!..

---

(١) الظُّنْبُوبُ: حرف السَّاق من قُدُم، والظَّنْبُ: أَصل الشجرة. انظر: المعجم الوسيط، ٥٧٧/٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١٦/٢-٢١٩.

أُمَمِيَّاً حقا!!..

(الإسم الأَنقى.. ما بين الأَسماءْ)؟؟!!..

هنا يستدعي الخطيب نص يفتوشنكو: (إلا أن أولئك الذين غرقت أيديهم في القذارة أساءوا التعامل مع اسمك الأنقى)(١)، فدلالة النقاء العرقي يجب أن تعبر عن عذابات الجميع لا سيما عذابات الطفولة الفلسطينية التي تمتهن في عرّابة/فلسطين (ظُنْبُوبةَ طِفلٍ ثَقَبَتْها الريحُ بعَرَّابَهْ / هي أَشجى ما تَعزِفُ شُبَّابَهْ) فمعاناة الإنسانية واحدة بيد أن التعبير عن عذابات من هو باقٍ وحيٌّ أولى من التعبير عمن دفن تحت التراب (كي يَرثِيَ حَيٌّ مَيْتاً في بابي يار). ويعزز الخطيب منطق العدالة الذي يصدر عنه في موقفه من خلال استدعائه التاريخي لشريعة ليكورغوس(٢) عن طريق القسم؛ ليدلّل بذلك على مدى المفارقة الإنسانية بينه وبين يفتوشنكو (لن أَقمِصَ في جِلدي «المَسِّينِيَّ» الرِّقَّا)، ويساعد هذا التداخل بين التاريخي والأدبي في توجيه المتلقي نحو البؤرة الدلالية التي يعززها عن طريق استدعاء نهاية قصيدة يفتوشنكو: (وعلى جميع المعادين للسامية بشدّة أن يكرهونني كيهودي. لهذا السبب أنا الروسي بحقّ)(٣). ويشار إلى أن الشاعر الفلسطيني (سميح القاسم) كان قد حاور أيضاً القصيدة نفسها في قصيدته (رسالة قد تصل إلى الشاعر السوفييتي). وتجدر الإشارة أيضا إلى أن الخطيب وكجزء من التناص الفني والمعرفي استدعى في أكثر من موضع عنوان السيمفونية التاسعة لبيتهوفن والمسماة (أنشودة الفرح)؛ وذلك في إطار تغنّيه بأمل العودة وبعث الأمة.

ثالثاً: التناص الداخلي (مع نصوص الشاعر نفسه)

في إطار عملية التنظير للتناص وأنواعه ظهر مصطلحا: التناص الخارجي والتناص الداخلي وقد عبَّر مصطلح التناص الخارجي عن إعادة إنتاج الشاعر لنصوص غيره بالامتصاص والمحاورة والتجاوز، أي عن القراءة لنصوص سابقة وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق عدة على أن يتضمن النص الجديد زيادة في المعنى عن النص السابق وهو بهذا المفهوم تدخل ضمنه مرجعيات التناص على اختلافها (دينية /أدبية /تاريخية... الخ). أما مصطلح التناص الداخلي فعبر عن إعادة إنتاج الشاعر لنصوصه السابقة بالامتصاص والمحاورة والتجاوز، أي أنه يدخل في علاقة جدل تفاعليّ بين نصين تصل إلى إزاحة النص السابق والتشكّل في بنية

---

(١) النصّ الانجليزي: But those with unclean hands have often made a jingle of your purest name.

(٢) ليكورغوس الاسبرطي نسبة لاسبرطة هو أحد المشرعين اليونانيين قديما وضع دستورا للحكم يضمن حق التأمين الصحي والحق الانتخابي والتعليم الإلزامي والخدمة العسكرية الاحتياطية.

(٣) النصّ الانجليزي: In their callous rage, all anti-Semites must hate me now as a Jew For that reason I am a true Russian.

جديدة[١]. وبما أن نصوص الشاعر وإبداعاته أدبيّة بالأساس، ارتأى الباحث أن يضمّ التناص الداخلي للمرجعية الأدبية. ويُشار إلى أن مصطلحي التناص الداخلي والخارجي قد عبّر عنهما الناقد د. عبد المالك مرتاض بالتناص الذاتي والغيري[٢]. إن تقاطع نصوص الشاعر مع نصوصه السابقة يثري تجربته الشعرية؛ لأن حركة التناص الداخلي حركة بندولية تحفّز المتلقي على البحث عن تلك التقاطعات إما للتأكّد من انسجامها مع مواقفه أو تبيّن التحولات في المواقف نتيجة حدثٍ ما إن وُجِدت، ولم يكن ارتباط الخطيب بنصوصه السابقة نابع من غياب الرؤية الشعرية، أو من اجترار وتكرار الأساليب نفسها؛ إذ إنه حوّر من نصوصه الغائبة بما ينسجم مع تجربته الخاصة ومستجدّاتها، ضمن عملية التداعي والإيحاء دون أن يكرره بطريقة باهتة. ومن أوائل التناصات الداخلية لدى الخطيب كان قوله في قصيدة (الباب المفتوح)[٣]:

كَنَملَةٍ عمياءَ في أيدي الدروبْ

راحَ أَبي وراءَ رِزْقِنا يَجُـوبْ

لو حَفْنَتا قمحٍ، بَيادِرَ السُّهُوبْ

لو دون غَلَّةِ الشتاءِ، لو يَؤُوبْ

أَوَّاهُ ما أَغنى، وأَبخلَ، الجنوبْ!!

لقد كان توظيف الأسلوب القصصي أداة من أدوات التشكيل الجمالي في شعر الخطيب، كما في هذا المقطع، وقد رافقه هذا النفس الدرامي المتمثل في تعدد الشخصيات، والأسلوب الحواري، كما في قصيدة (دمشق والزمن الرديء)، بالإضافة إلى توظيف اللغة الملحمية، بكل بنائها، وعنفوانها، وأبّهة ألفاظها، كما في قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)[٤]، ويأتي المقطع السابق في التعبير عن الوعد بالوحدة والخلاص، ويتقنّع هذا الوعد وراء شخص (الأب) الذي يمثّل الحاضنة الطبيعية القويّة في رعاية صغاره (الشعوب)، ولمّ شملهم عبر دوره المحوري في الأسرة. ويأتي تمني عودة الأب بعيد غيابه لسدّ جوع صغاره، حتى ولو لم يأتِ (بحفنتي القمح من بيادر السهوب)، كتعبير عن مدى اشتياق الشعوب إلى الوحدة والكرامة، حتى وإن غاب الرخاء، ويتماهى التمني مع قصيدة سابقة (العندليب المهاجر)[٥]:

---

(١) انظر: تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، ص١٢٤-١٢٥. وانظر: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة عزت شحادة، ص٥٦٧. وانظر: قراءات في الأدب والنقد، شجاع العاني، ص٥٦.

(٢) انظر: الكتابة أم حوار النصوص، د. عبد المالك مرتاض، ص١٤.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٠٣/١.

(٤) يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، ص١٠٧.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٩٥/١.

لو قَشَّةٌ مِمَّا يَرِفُّ بِبَيْدَرِ البَلَدِ

خبَّأتَها بين الجناحِ، وخَفْقَةِ الكَبِدِ

لو رَملتانِ من المُثَلَّثِ، أَو رُبَى صَفَدِ

يأتي الشرط الدال على التمني هنا كتعبير عن الحنين إلى ربوع الوطن، ومظاهره الطبيعية؛ ليتقارب النصّان من خلال الشرط الدال على التمني، ومن خلال ألفاظ (حفنتا/ رملتان – بيادر/ بيدر – السهوب/ ربى – قشة/ قمح). وفي قصيدة (الطريق إلى محمد) يعبّر الخطيب عن حنينه إلى وطنه فلسطين، وعشقه لجماله رغم اغترابه عنه، يقول[1]:

إخــــالُ لـــي وطـــنَ الدنيـــا، وَجَنَّـــتَها   وليـــس لـــي فـــيهِ حـــتى حُـــفرةُ الأَجَـــلِ

يستدعي هذا النص نصاً غائبا من نصوص الخطيب الشعرية السابقة حيث يقول في قصيدة (دمشق والزمن الرديء)[2]:

وأنا الذي وطني ارتحالُ الشمسِ ملءَ الأرضِ

لكني بلا وطنِ

مَنْذا يُصَدِّقُني!!..

يتماهى النصان في الحنين إلى الأرض ويأتي الاستدراك والنفي فيهما (لكني بلا وطن/ ليس لي فيه حفرة الأجل) معززاً لهذا التماهي، ولكن هذا النص الغائب تتركز فيه ملامح الاغتراب بشدة وتتسع فيه دلالة الوطن لتشمل العروبة، إذ إن هذا الوطن العربي الكبير المترامي الأطراف الذي لا يقبل الضيم ويستشرف الحرية لم يستطع أن يعيد للشاعر وطنه الصغير (فلسطين).

وفي قصيدة (المدينة الضائعة المفتاح) يستشرف الطريق إلى فلسطين، ويعبّر عن أمله بتحرير القدس والعودة إلى وطنه، يقول[3]:

آهِ يا ضائعةَ المِفتاحِ..يا مَكَّةَ أَسفاري وَكُتْبِي..

أَين أَنتِ الآنَ، يا قِبْلةَ أَيامي الحزينهْ؟..

سوف أُعطي ضَوْءَ عينيَّ، وياقُوتَةَ قلبي

لِلَّذي يُعطي لِيَ الدربَ.. ومِفتاحَ المدينهْ!!..

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٥٧/٢.

(٢) المصدر السابق، ١٣٥/٢.

(٣) المصدر نفسه، ٢٧٨/٢.

يفتش الخطيب هنا عمن يرسم له طريق الحرية والعودة؛ حتى يُمكّنه من قلبه ويُسرج له بصيرته؛ علّه يأتيه بمفتاح الولوج لمدينته. وهذا الأسلوب في التعبير يطّرد فيما بعد في عدة نصوص وبأشكال مختلفة يوردها الباحث على التوالي، من قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)، يقول(١):

أنا الذي نَحَتُّ وجهَ البَعْلِ.. من وحلٍ..

وَمَن سَوَّيتُ من قلبي له ياقوتةً حمراءَ

واصطنعتُ هيكلاً لهُ..

وقُبَّةً.. وجُبَّةً.. وصولجانْ..

لم أدرِ أنها حجارتي الكريمةُ التي

رَصَّعتُها على قَلانِسِ الكُهَّانْ..

ومن قصيدة (الخروج إلى بادية الشام)، يقول(٢):

أُحِبّ اثنتينِ.. ووحدكِ أَنتِ إلهةُ حبي

وأَتركُ عنوانَ روحي على شفتيكِ

وأُعطي لغيركِ مفتاحَ قلبي

ومن قصيدة (في عشق مصر)، يقول(٣):

أُعطيكِ وَعْدَ هَوىً في نُزهةِ القَمَرِ ... بين النَّدى، وشَذَى بُستانِكِ العَطِرِ

مالي سِوى قَلبِيَ الدَّامي أُقَلِّدُهُ ... مِن حولِ جِيدِكِ، ياقُوتاً من الذِّكَرِ

مِصرَ الحنانِ، أيا مِفتاحَ أُغنِيَةٍ ... على رِحابِ غَدٍ لِلشَّرقِ مُنْتَظَرِ

أُعطيكِ، يا نَزْرَ ما أُعطي، كَفافَ يَدي ... سحابةً، فوق بحرٍ منك مُنسَجِرِ

الأسلوب هنا دالٌّ على الجود بالنفس والوجدان والتضحية في سبيل المخاطب. والخطاب هنا تتعدد وجوهه فهو في المقطع الأول تعبير عن هذا التأليه الذي يمارسه العربي تجاه حاكمه الذي لا يستحق التضحية، بينما في المقطع الثاني يأتي الخطاب ضمن ثالوث الخطيب المقدس (سوريا /العراق /فلسطين)؛ اعتقاداً من الخطيب أن وحدة سوريا والعراق هي مفتاح تحرير فلسطين والعودة إليها؛ فهذا المفتاح يستحق التضحية، وفي المقطع الثالث يأتي الخطاب في حب مصر، وتغدو الإشارة إلى منع الشاعر عن مصر واضحة (فوق

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٨/٣.

(٢) المصدر السابق، ١٥٩/٣.

(٣) المصدر نفسه، ٢٤٧/٣-٢٥١.

بحر منك منسجر)، مع أمله بعودتها إلى دورها العروبي الطليعي (أيا مِفتاحَ أُغنِيَةٍ على رِحابِ غَدٍ لِلشَّرقِ مُنْتَظَرِ)، وجميع الإشارات في المقاطع الثلاثة تؤكد الحسّ الوطني والقومي للخطيب، وسعيه إلى إثبات الذات والهوية الفلسطينية والعربية ورفْض ذوبانها في ذات الآخر.

وفي قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد) يعبّر الخطيب عن حزنه، وتفطُّره بسبب الخلاف السوري العراقي، يقول[١]:

خَلَّيتني.. بالشامِ أَهلي.. والهوى بغدادُ..

يا سِنجارُ.. يا سِنجارْ..

وها أَنا انتصفتُ بين الرَّقَّتينِ جَسَدي

أَحِيكُ في اللُّحْمَةِ أَوصالَ السَّدَى

وأَقرأُ النجمَ على حُبِّ الضحى

وأُنشِدُ القوافلَ التائهةَ.. الأَشعارْ..

هذا النص يستدعيه الخطيب فيما بعد بقوله في قصيدة (الخروج إلى بادية الشام)[٢]:

وَحُبُّ اثنتينِ اقتدارٌ

إِذا عُدَّ بين الرجالِ، الرجالُ..

وَحُبِّ اثنتينِ عذابٌ..

وَحُبِّ اثنتينِ اغترابٌ..

وأُقسمُ أَني غدوتُ حِيالَهما اثنينِ:

بعضُ فؤادي اتصالٌ..

وبعضُ فؤادي انفصالُ..

ومُعجزتي فيكِ أَني انتصفتُ فؤادي

بِبَكْرٍ.. وتَغْلِبَ.. نصفينِ ما بين دَلِّ المِلاحِ!!..

يبدو السياقُ واحدا، والخطيب يعاني الحالة النفسية ذاتها؛ لكن أداة التعبير مختلفة، فالفضاء المكاني يخيّم على النص الغائب (بين الرقّتين)، بينما الفضاء القَبَلي التاريخي يمارس دوره في النص الحاضر (ببكر وتغلب نصفين). والصراع الذي تعيشه الذات الشاعرة على المستوى الإبداعي أو على المستوى النفسي

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٤٥/٣-١٤٦.

(٢) المصدر السابق، ١٦١/٣-١٦٣.

يستدعي إقامة حوارية من نوعٍ خاص مع كل ما تنتجه ليكون الترابط والتماسك عنوانا بارزا لها في منطقة النشاط الإبداعي[1]، لتؤكد أن كل ما يكتبه المبدع يسير في اتجاهٍ دلالي واحد يحدّد هوية الشاعر ورؤيته، وأن نصوصه "يفسر بعضها بعضاً، وتضمن الانسجام فيما بينها، أو تعكس تناقضاً لديه إذا ما غيّر رأيه"[2]؛ لذا فإن الخطيب تفاعل مع نصوصه – سواء بوعي أو بدون وعي – لتنسجم مع واقع أمته، ومأساة شعبه، ونضاله ضد الآخر بحثا عن الحرية.

وبعد أن حلّل الباحث نماذجاً متنوّعة، ومتعددة للتناص الأدبي في شعر الخطيب، يعرض جدولاً إحصائياً لمظانّه.

مظانّ التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب

الجزء / نوع التناص الأدبي	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	مجموع التناص الأدبي	النسبة المئوية لكل نوع
أدبي قديم	١٨	٣٦	٣٥	٨٩	%٥٢.٤
أدبي حديث ومعاصر	٢٥	١٢	٢٨	٦٥	%٣٨.٢
أدبي داخلي	٣	٢	١١	١٦	%٩.٤
مجموع التناص الأدبي	٤٦	٥٠	٧٤	١٧٠	
النسبة المئوية	%٢٧.١	%٢٩.٤	%٤٣.٥		

جدول (٣)

لقد بيّنت الدالة الإحصائيّة أن الاستدعاءات الشعرية سيطرت على غيرها من فنون الأدب لا سيّما العربيّ منها على الأجنبي، وفي مجمل الاستدعاءات تغلّب الشعر العربي القديم على الشعر العربي الحديث رغم أن الجزء الأول من أعمال الخطيب الشعرية الجاهزة تغلّب فيه الحديث، بيد أنه سرعان ما تغلب القديم في الجزء الثاني، مع اتساع حجم المخاطر المحدقة بالأمة العربية، وزيادة مآسيها ومصائبها منذ أواخر الخمسينات؛ مما دفع الخطيب إلى العودة إلى التراث، واستلهامه بشكل أكبر تلبيةً لاحتياجاته الوجدانية والفكرية، كما ترافق مع ذلك تنامي حجم الاستدعاءات بدءاً من الجزء الأول.

---

(١) انظر: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث، أسامة عزت شحادة، ص٥٦٧.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، د. محمد مفتاح، ص١٢٥.

المبحث الرابع: التناص الشعبي والأسطوري

أولاً: التناص الشعبي:

يتقاطع الموروث والأدب الشعبي مع مختلف المرجعيّات المعرفيّة والثقافيّة من تاريخ وأدب وأسطورة ومعتقدات وغيرها، ذلك أنه يمثّل الذاكرة الجماعية الشعبية في حياة الأمة ويعبر عن مشاعرها وحاجاتها وتطلّعاتها بشكلٍ عفويّ صادق فهو "جزء من الثقافة الجماعية المستقرة في وعي الجماعة أو لا وعيها ويشكّل نمط سلوكها وطباعها ومعتقداتها"[(١)]، لذا لا يهتم بما هو خاصٌّ أو فرديّ، بل يعبّر عن واقع الناس كافّة من خلال العناية بآرائهم وتفسيراتهم تجاه هذا الواقع، كما أنه حيٌّ في ضمائر الناس لما يمثّله من خلاصة تجارب إنسانية موروثة منذ القدم[(٢)]، وتحمل الكثير من المثل العليا والطموحات السامية؛ لذا تكمن جاذبيّة الموروث الشعبي في أنه يمثّل جسراً ممتدّاً بين الشاعر ومجتمعه وعاملاً لإيقاظ الشعور القومي وإبقائه حيًّا، وسبباً في الحفاظ على الهوية الوطنية[(٣)]، وهكذا فإن التراث الشعبي في حقيقته شاهد الحضارة ورائحة الأجداد، وبه تقاس أصالة الأمة ورقيّها؛ باعتباره قوةً حيّة وروحا دافعةً تثير بنا القدرة على التعبير، والحفاظ على القيم والمُثُل والفضائل.

وقد وظّف الشعر المعاصر التراث الشعبي بجميع مصادره، إما باقتباس نماذجه وعناوينه، أو استحضار شخصياته، أو محاكاة إطاره العام وأسلوبه. وقد تأثّر الخطيب بالموروث الشعبي بشكلٍ بالغٍ وادَّخره في عمق ذاكرته، وكان عشقه له جزءاً من عملية الحفاظ على الهوية الوطنية، والنضال القومي، يقول في سيرته الذاتية: "على أن أكثر ما كان يطيب لي في تلك العشيات الممتعة هو حصّة الشاعر الشعبي بما يسرده على السمار من مغامرات عنترة العبسي، وأبي زيد الهلالي، وغيرهما، وبما ينشده من الأشعار الشعبية على أنغام الربابة، وهي التي كنت أطرب لسماعها ربما أكثر من وقائع المغامرات ذاتها، وأحياناً كنت أحفظ بعضا من أبياتها وأحاول تردادها"[(٤)].

---

(١) صوت التراث والهوية: دراسة في أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، د. إبراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق، مج٢٤، ع١-٢، ٢٠٠٨م، ص١٠٤.

(٢) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص١١٧.

(٣) انظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٧٨م، ص١١٨-١١٩.

(٤) السيرة الذاتية للشاعر يوسف الخطيب بقلمه عبر موقع بيت فلسطين للشعر http://www.ppbait.org

١- الحكاية والسيرة الشعبية

الحكاية والسيرة الشعبية فنّ أبدعه الخيال؛ إما لتفسير أحداثٍ تاريخية، أو لتعليل بعض التغيّرات الاجتماعية، أو لنسج العبر وأحاديث السمر. وتطوير الشعراء لدلالات الرمز الشعبي ينأى بتجاربهم الشعرية عن التقليد، بحيث يتيح للقصيدة نوعاً من التوتر النامي، بإيحاء من الدلالات الجديدة(١).

وقد وظّف الخطيب حكايات ألف ليلة وليلة، وأدبيات كليلة ودمنة(٢)، وسيرة أبي زيد الهلالي؛ وظّفها إثراءً لتجربته الشعرية، وتعميقاً لرؤيته الفكرية، وتعبيراً عن مواقفه الإنسانية والقومية، حيث سعى لاكتشاف الماضي في ضوء تجلّيات الحاضر بأبعاده الإنسانية الموسومة بجراحات شعبنا وأمتنا، فأعاد تشكيل الموروث وصهره في أتون تجربته الشعرية؛ لإنتاج الدلالات والقيم الفنية وجماليات النص الشعري. وتزخر حكايات ألف ليلة وليلة بالشخصيات ذات الدلالات الثرية، والطاقات الإيحائية القوية، والشعراء المعاصرون لم يوظفوا إلا القليل منها، بيد أنهم أضفوا على تلك الاستدعاءات القليلة دلالات بالغة الثراء والتنوع(٣).

ومن توظيفات الخطيب لحكايات (ألف ليلة وليلة): توظيفه الأسلوبي لتقنية سردها، بالإضافة إلى توظيف شخصيتي (الشهريار/مسرور السيّاف). يقول في قصيدة (الطوفان) التي نظمها بُعيْد النكبة(٤):

أَأَحِبَّتي.. أيُّ الأَماني البيضِ

يُزْهِرُها السوادْ ؟!..

أيُّ الأَغاني الخُضْرِ

أُنشِدُها على وَتَرِ الحِدادْ؟!..

كُنَّا.. وكانَ..

وهاجَنا التَّذكارُ، والنَّغَمُ المُعادْ

حتى طَغى صَمتٌ..

وأَدركت الفجيعةُ شهرزادْ !!..

---

(١) انظر: التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا، حصة البادي، ص٦١.

(٢) تمتاز (ألف ليلة وليلة) و (كليلة ودمنة) بخصائص الأدب الشعبي، فرغم أنهما مدوّنتان بأسلوب أدبي وتقنيات قصصية تثير العاطفة والفكر إلا أن أصولَها تعدّ حكايات شعبية تناقلتها الألسنة وتداولها الرواة، كما وصل الحدّ أحياناً إلى أسطرة بعض شخصياتها وقصصها.

(٣) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٥٢.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٧٣-١٧٤.

يثير الحذف في الصيغة السردية (كنا.. وكان..) حالة من تداعي الذكريات المؤلمة للشاعر؛ لأن "علامة الحذف التي تعدّ لغة بياض مكثفة تتيح للمتلقي تعبئة الفراغ بما شاء من خلايا دلالية تنسجم مع تفاصيل النكبة"[١]، ويحيلنا السطر الأخير (وأدركت الفجيعة شهرزاد) إلى تلك اللازمة الأسلوبية التي تُمَيّز الخطاب السردي لحكايات ألف ليلة وليلة (وأدرك شهرزاد الصباح)، ويحوّرها الخطيب، فيستخدم لفظ (الفجيعة) بدلاً من لفظ (الصباح)؛ للدلالة على أثر النكبة في أمتنا العربية عموماً وشعبنا الفلسطينيّ خصوصاً. ويعيد الخطيب صياغة الجزء الثاني من اللازمة الأسلوبية (فسكتت عن الكلام المباح)؛ ليعبّر عن عنصر المفاجأة والصدمة لوقوع النكبة (حتى طَغى صَمتٌ)، والطغيان ذروة الشرّ هنا، كما أن الصمت يعني عدم القدرة على التكلم، بخلاف السكوت الذي يعني ترك التكلم مع القدرة عليه، لذا فقد أضاف طغيان الصمت بعدا دالّا على استحواذ القهر على الأمة كلها. ويتعاون التحوّل الدلالي كما سبق مع أسلوب التلوين في التعبير عن الصراع النفسي الذي تعانيه الأنا الشاعرة.

وفي إطار النقد السياسي الساخر، يوظف الخطيب حكايات (كليلة ودمنة)[٢] في (دبشليم الكاز)[٣]:

«دَبْشَلِيمُ» الكازِ بالصحراءِ، نادى «بَيْدَبَاهُ»
قالَ: ما أُمثُولَـةُ السُّلطانِ، يَغْتَرُّ، فَيَنْدَمْ ؟..
«بَيْدَبا» فكَّرَ في الأَمرِ، وقد دارَ قفاهُ..
قالَ: يُحكى أَنَّ قِرداً كان قد صاحَبَ «غَيْلَمْ»

يستلهم الخطيب الاستهلال الذي بدأت به حكاية (القرد والغيلم[٤]) من كليلة ودمنة: (قال دَبْشَلِيمُ الملكُ لبيدبَا الفيلسوف: اضْرِبْ لي مثلَ الرجلِ الذي يطلبُ الحاجةَ فإذا ظَفِر بها أضَاعها، قال الفيلسوف: إنَّ طلبَ الحاجة أهونُ من الاحتفاظ بها، ومن ظَفِرَ بحاجة ثم لم يُحسنْ القيامَ بها أصابَهُ ما أصابَ الغيلمَ. قال الملكُ:

---

(١) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١٣.

(٢) دبشليم ملك من ملوك الهند في العصور القديمة، حاد عن العدل، وتجبّر، فحاول (بيدبا) أحد حكماء وفلاسفة الهند، ثنيه عن طريق الظلم، وردّه لجادة الحق والعدل، حيث ألف كتابا على لسان الحيوان، نقل فيه نصائح وحكم، يحتاج إليها الملك؛ لإصلاح بعض عيوبه وأخطائه، وهذه الحكم باتت تعرف بقصص كليلة ودمنة، التي تمت كتابتها في الهند باللغة الهندية، في القرن الثالث الميلادي تقريبا، ثم ترجمت الي اللغة الفهلوية (الفارسية) في عصر كسري أنو شروان، ونقلها عبد الله بن المقفع الي العربية في القرن الثامن الميلادي. انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٧٠.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣١٩.

(٤) الغيلم: ذكر السلحفاة. انظر: لسان العرب، مادة (غلم)، ١٢/٤٤٠.

وكيف ذلك؟ قال بيدبا: زعموا أنَّ قردًا يقال له ماهر...)[١]. يحوّر الخطيب في دلالة (المثل)، فالحكاية في كلية ودمنة تعرض لمثل الرجل الذي يطلب الحاجة فإذا ظفر بها أضاعها، بينما الخطيب عرض لمثل السلطان الذي يؤدي به غروره إلى الندم، ويهدف التحوير الدلالي إلى التعريض بغرور الحاكم وجبروته، كما يوظف الخطيب التحول الدلالي من خلال حكاية (القرد والغيلم) إذ تنبه الحكاية على منظومة من القيم الأخلاقية من خلال الدعوة إلى عدم الخيانة وعدم مقابلة الحسنة بالسيئة، بينما الخطيب يهدف إلى النقد السياسي لمؤسسة السلطان والسخرية بها لخيانتها القيم الوطنية والقومية حينما هزمت في حزيران[٢].

وقد تميّزت رباعيات الخطيب وتقسيماته بنزعة تهكّمية حادّة، ففيها يستدعي الحكاية الشعبية من خلال شخصية (جحا) المشهورة بالفكاهة والحمق ويوظّفها؛ لنقد الواقع السياسي والسخرية بمواقف القادة والحكام لا سيما بعد اتفاقية أوسلو؛ مما يؤكد دور الشعر في تعرية الزيف والكشف من مواطن الزلل. يقول في تقسيمة (وليمة جحا)[٣]:

كِذْبَـةٌ يـا «جُحـا»، وَجـازَتْ علـى النـاسِ جَميعـاً، بِـأَنَّ ثَـمَّ «وَليمَـهْ»

أَفَصَدَّقـتَ فِرْيَـةً، مُفْتَريهـا لـيس إلاَّكَ، يـا ابـنَ بنـتِ اللئيمـهْ!!

ويستحضر الخطيب شخصية (أبي زيد الهلالي)[٤] كجزء من السيرة الشعبية، والتي ترِد في الرباعيات فقط في ستّة مواضع، ويوظّفها كرمز لتلك البطولة المفقودة في زمن الكوارث من جهة، والبطولة المزيّفة والمدّعاة من جهة ثانية تعريضا بالقيادات العربية والفلسطينية، وكتعبير عن مواقفه النقدية الناقدة تجاه الاهتمام بالشكل الفني على حساب المضامين من جهة، وعن حصار فكره وأدبه من جهة ثانية. وتبرز السخرية اللاذعة في تلك الاستدعاءات، ومنها[٥] رباعيته (حكواتي الهزيمة):

يا أَبا زَيْدٍ، على مَتْنِ حَكاياكَ القديمهْ

---

(١) كليلة ودمنة، عبد الله بن المقفع (ت: ١٤٢ هـ)، المطبعة الأميرية، بولاق – القاهرة، ط١٧، ١٩٣٦م، ص٢٣٢.

(٢) انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٣٩، ويتكرر استدعاء شخصية (جحا) في: ٣/٢٢٤.

(٤) أبو زيد الهلالي بطل أشهر الملاحم الشعبية العربية، المعروفة بسيرة بني هلال، وقد صورت الملحمة وقائع العرب، في الفترة من منتصف القرن الرابع الهجري وحتى منتصف القرن الخامس الهجري، إبان عصر الدولة الفاطمية، وترتكز بطولة أبي زيد على دعامتين: الشجاعة والحيلة. انظر: أبو زيد الهلالي على موقع الموسوعة العربية http://www.arab-ency.com

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٢٠. وانظر: المصدر نفسه، ٣/٣٠٩، ٣١٢، ٣١٣، ٣٢٣، ٣٢٩.

وَحْدَكَ الفارِسُ، في المَقهى، ولا يُجرَى مَعَكْ

يا أَبا زَيْدٍ – وقد حَدَّدتَ أَبعادَ الـهزيـمةْ

دَقَّت الساعةُ عُقْبَى الليلِ، فاقصُدْ مَهْجَعَكْ !!..

وهكذا عبّرت تناصات الخطيب مع الحكاية والسيرة الشعبية عن هموم الأمة ونكباتها، وتسلّط حكامها، فكانت وسيلة للنقد السياسي الساخر من جهة، وتعبيرا عن مواقف نقدية أدبية من جهة ثانية.

٢- الأغنية الشعبية

تعتمد الأغنية الشعبية على اللحن الشعبي البسيط وتمتاز بلهجتها العاميّة، وقصر جملها، وجاذبيتها الإيقاعية وتعبيرها عن وجدان الناس، وأعماقهم في مناسباتهم الاجتماعية، والإنسانية، وفي حبهم للأرض والوطن[١]. وقد وظف الخطيب بعض أنماط الأغنية الشعبية كالموال في التعبير عن حنينه إلى الأرض وأهله، إذ إن توظيفه لتلك الأنماط لم يكن استعراضا فنيا بقدر ما كان جسرا للتواصل والتفاعل، واشتباكا مع واقع الأمة الذي يحتاج للتحفيز والتثوير، يقول في (موال الراعي الصغير)[٢]:

مَحبُوبَ قلبي، لو شَدا في مَرجِنا حَسُّونْ

لو زارَ نجمٌ كُوخَنا، لو نَسْمَةُ اللَّيمُونْ

أُوووفْ....

مِرَّتْ على شُبَّاكِنا، لو نَوَّرَ الحَنُّونْ

قالوا أَتى مِرسالُ لَيلَى، يا هَنا المجنونْ

مَحبُوبَ قلبي، لو تَغَنَّى في الدَّوالي نايْ

يبدو واضحا لجوءُ الخطيب في موّاله إلى اللهجة العامية وإيقاع الرجز المناسب لحداء الرعاة (موال الراعي الصغير)، بينما تختزل لازمة الموال (أووف) ذروة حنينه إلى فلسطين حيث "يمتزج الخطاب السردي لقصة قيس وليلى بخطاب التراث الشعبي الغنائي"[٣]، فيتعالق التناص الشعبي مع الموروث الأدبي في قصة (قيس وليلى). وأيضا وظف الخطيب الشجنيّة ولكن بلغة فصيحة في (موال بغدادي).

(١) انظر: صوت التراث والهوية، د. إبراهيم نمر موسى، ص١١٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٤٣/١.

(٣) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١١.

ويشير الخطيب في قصيدة (أرض المعاد) إلى أحد أنماط الزجل الشعبي (العتابا)، يقول[١]:

ذَكّرونـــــي، بـــالله، أطيـــافَ ماضِـــــيَّ	**أضـــــعتُ التُــــراثَ مِـــــن أَجــــدادي**
وأَعيــدوا فـــي مَســمعي بَحَّـــةَ النـــايِ	**ومـــــا أنشــــدَ الربــــوعَ الحــــادي**
خِلــتُ «لَيلَــى» هنــاكَ لــم تبــرحِ الرَّســمَ	**وظلَّـــت، و «قَـــيسَ»، فـــي ميعـــادِ**
حـــينَ مالـــت علـــى التــرابِ وعينـــاها	**كنجمـــــــينِ غُبِّـــــــرا بالرمــــــادِ**
خِلتُنـــي أَبصـــقُ الجحــيمَ إلـــى الـــريحِ..	**وأخشـــــى علـــــى الوجـــود اتِّقـــادي**
ثــم أَغفَــتْ هنــاك.. فــي هَــدْأَةِ المُطلــقِ..	**فـــي الصـــمتِ.. فـــي القـــرار الهـــادي**
لا «عَتابـــا» مِـــن بَعـــدِها تُـــوقِظُ الفجـــرَ	**وَرَيَّــــا الزهـــــورِ مِــــلءَ الـــــوادي**
«أَرض مِيعـــادِهم».. جَهَـــنَّمُ تَلْظَـــى..	**إن هـــــذي الربـــــوعَ «أَرض مَعـــــادي»**

يعود الشاعر بذاكرته إلى ذكريات خلَتْ في أرضه؛ لذا يتنازع المقطع عدة موروثات، تؤكد اتصاله بوطنه من خلال العادة الشعبية في الحداء، والتغنّي أثناء مسير الإبل (وما أنشد الربوع الحادي)، ثم في استدعاء قصة (قيس وليلى)، ثم في توظيف لفظ (عتابا) بما تقوم به العتابا من دور في تعميق التواصل بين الأرض والإنسان، حتى تتم العودة إلى الديار (تُوقِظُ الفجرَ وَرَيَّا الزهورِ مِلءَ الوادي)، ثم يصل الشاعر إلى الذروة الشعرية بتوظيفه المفارقة؛ للتأكيد على أن فلسطين أرض معادنا وعودتنا، لا أرض ميعادهم كما تروج الصهيونية، وهنا يبدو الاستدعاء الديني.

كما يستدعي الخطيب الأغنية الشعبية الشرقية والتركية من خلال توظيفه لقفليْها (يا ليل يا عين/أمان أمان[٢]) في قصيدة (امنع الخمرة عني)[٣]:

هَلَّا خَلَعَ الصبحُ سراويلَ الدجى..

يا ليـــل...

هَلَّا أَوَّدَ الدوْحُ أماليدَ الغِوى..

يا عيـــن...

هَلَّا أَتْلَعَ الزوجُ اليماميُّ على صدركَ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٢٢-١٢٤.

(٢) أمان بالتركية للحرقة والتأفف والاستغاثة وقد استخدمت في بعض المواويل الشرقية.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٤٢-٤٣.

جِيدَيْهِ..

فهذا الحُقُّ من طِيبٍ

وهذا من دم الرُّمَّانْ..

أمانْ.. أمانْ.. أمانْ......

يأتي الاستدعاء ضمن حالة الضجر والشكوى من حالة التغييب التي تعتري الإنسان العربي في ظلّ فساد القيادات وانغماسهم في ملذّاتهم[1]؛ لذا يتشوّق الخطيب لانبلاج فجر الحرية والعدالة الاجتماعية.

٣- المثل الشعبي

يرتبط المثل بخلاصة تجارب وخبرات الشعوب كافة ويمتاز بالتكثيف والعمق مع الإيجاز مما يؤدي إلى سرعة انتشاره بين عامة الناس[2]، وهو وجهٌ مشرقٌ من وجوه التراث الوطنيّ لأنه يعبّر عن شخصيّة الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها؛ ولأنه يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللأخرين وللعالم من حوله[3]. والخطيب يدرك أهميّة المثل ثقافيّاً، وحضاريّاً، وتربويّاً، ودوره في الحفاظ على الهويّة الوطنية، سواء كان أصله فصيحاً أم عاميّاً بما يحمله من دلالات ورموز عميقة ومكثّفة، وبما يمثله من شيوع وقربٍ بين الناس. والخطيب في معظم استدعاءاته يعمد إلى تحوير المثل واللعب بتراكيبه أو قلب دلالته أو نفيها. يقول في قصيدة (مشيئة الجبار)[4]:

أَنــــا مِشْـــعلٌ، أَنــــا مـــــارِجٌ جبَّـــارُ　　　لا الـــــريحُ تُخمِـــدُني، ولا الإعصـــــار

يستوطن المثل (كان ريحا فصار إعصارا)[5] نصّ الخطيب، ولكنه هنا يوظفه في إطار حالة الصراع مع قوي الشرّ والطغيان، متمثلة بالاحتلال وحلفائه. وفي تقسيمة (بين قمحٍ وزُؤان[6]) يستدعي الخطيب المثل الشامي (زيوان بلدنا ولا قمح الغريب)[1]. يقول[2]:

---

(١) انظر مقدمة القصيدة: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧/٣.

(٢) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٢٢.

(٣) انظر: صوت التراث والهوية، د. إبراهيم نمر موسى، ص١٢٩.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٣/١.

(٥) مجمع الأمثال، الميداني، ٣٠/١.

(٦) الزُّؤَانُ : عشب ينبت بين أَعواد الحنطة غالبًا، حَبّه كحبّها إلا أَنه أَسود وأَصفر، وهو يخالط البُرّ فيكسبه رداءة. المعجم الوسيط: ٣٨٧/١.

قـــال لـــي: مـــا تَـــزالُ شاعـــرَ وَزْنٍ وَقَـــوافٍ، وَرَنَّـــةٍ فـــي خِطابـــكْ
قُلـــتُ : هـــذي، نَعَـــمْ، حَصِـــيدةُ حقلـــي صـــاعُ قَمْـــحٍ، ولا زُؤَانُ اغترابِـــكْ!!

تبدو المحاورة الدلالية قائمة من خلال إعادة موضعة الصيغ التعبيرية، فالمثل تعبير عن الاعتماد على النفس، وإمكانيّاتها دون اللجوء للغير، بينما الخطيب يوظّف المثل في إطار سجاله النقدي، مع أدعياء الحداثة، الذين يرون في الحداثة فقط الخروج على الأوزان والقوافي والابتعاد عن الحماسة؛ لذا ينسب القمح إلى شعره، والزؤان إلى الشعر الذي يغرق في الحداثة منفصلا عن الموروث تماما[٣].

ويستدعي الخطيب المثل (تطلب أثراً بعد عين)[٤]، والذي اعتاد عامة الناس صياغته بـ (لا أثر ولا عين). يقول في قصيدة (ما شعلة البعث؟)[٥]:

لا والعروبـــةِ، مـــا رَفَّـــتْ جَـــوانِحُهم علـــى مُصـــابٍ، ولا هاجَتهُمُـــو ذِكَـــرُ!!
حـــولَ المـــنابرِ، لا تُـــحصَى أَكُفُّـــهُـــمُو وفـــي الكَريهَـــةِ، لا عَـــينٌ، ولا أثَـــرُ!!

تحيلنا بداية المقطع إلى بيت (ابن زيدون)[٦]:

بنـــتم وبنـــا فمـــا ابتلـــت جوانحنـــا شـــوقا إلـــيكم ولا جفـــت مآقينـــا

يأتي الاستحضار الأدبي ضمن وسيلة الخطيب؛ للتعبير عن تخاذل القيادات، في نصرة المكلومين، والمعذبين بنار الاحتلال ونير الفرقة، وتُعَزّز تلك الدلالة باستدعاء المثل الشعبي للتعبير عن بلوغ تلك القيادات إلى حالة شديدة من الجبن. وفي رباعية (فاقسة أفكار) يتماهى نصّ الخطيب مع المثل: (لسانك حصانك إن صنته صانك وإن خنته خانك)[٧]. يقول[٨]:

---

(١) الجغرافية الفولكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية، د. سليم عرفات المبيض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٢١٣.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٢٣/٢.
(٣) انظر حديث الخطيب عن ذلك: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٣/١.
(٤) مجمع الأمثال، الميداني، ١٢٧/١.
(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٨/٢. ويتكرر الاستدعاء للمثل ذاته في: ٢٥١/٣-٢٥٢.
(٦) ديوان ابن زيدون ورسائله، تح: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٣٨٧هـ=١٩٦٧م، ص١٤٢.
(٧) الجغرافية الفولكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية، د. سليم عرفات المبيض، ص١٣٥.
(٨) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣١٣/٣.

مِنْ زمانٍ خُنْتَ في مُعْتَرَكِ الـهَوْلِ حِصانَكْ

وَسَبقْتَ الريحَ، مُذْ أَعطيتَ لِلفاتحِ دُبْرا

ثم فكَّرتَ.. فَقَدَّرتَ.. فوظَّفتَ لسانَكْ

آلـةً تَفْقِسُ لِلنكبةِ.. أَسباباً.. وعُذْرا !!..

يمتصّ الخطيب المثل الشعبي ويعيد توزيع مكوناته بما يتناسب مع نقده السياسي الساخر لقيادات تخاذلت وجبنت عن مواجهة المحتلّ، ويبدو واضحاً التخالف مع دلالة المثل الأصلية التي تؤسس للعلاقة بين اللسان والحصان على أساس أن اللسان قد يكون سبباً في وقوع صاحبه في الخطأ والزلل بينما الخطيب يجعل من الانفصال عن الحصان سمة جبنٍ وخيانة، والحصان هنا يرمز للشعوب أو الجيوش العربية التي خاضت معاركها دون الاستعداد لها، ثم يجعل الخطيب من توظيف اللسان دلالة على دناءة القيادات ونفاقها. ويبدو تمازج المثل الشعبي مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّهُ فَكَّرَ وَقَدَّرَ فَقُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ قُتِلَ كَيْفَ قَدَّرَ ثُمَّ نَظَرَ ثُمَّ عَبَسَ وَبَسَرَ ثُمَّ أَدْبَرَ وَاسْتَكْبَرَ فَقَالَ إِنْ هَذَا إِلَّا سِحْرٌ يُؤْثَرُ** ﴾[١] للدلالة على قمة الخبث، التي وصلت إليها القيادات، لتبرير فشلها وتخاذلها.

٤- العادات والتقاليد

الشاعر ابن مجتمعه، ويرِثُ تاريخه الاجتماعي بعاداته وتقاليده، والخطيب ابن دورا الخليل، تلك القرية التي حفرت أخاديدها في ذاكرته الحَيّة، لذا شكّلت عاداتها وعادات البيئة العربية رافداً من روافد تجربته الشعرية، وفي مقدمة استلهاماته لعاداتها كانت: عادة (الحداء)، وهي عادة عربيّة في التغنّي أثناء مسير الإبل. يقول في قصيدة (أرض المعاد)[٢]:

ذَكِّروني، بالله، أطيافَ ماضِيَّ ... أضعتُ التُّراثَ مِن أَجدادي

وأَعيدوا في مَسمعي بَحَّةَ النايِ ... وما أنشدَ الربوعَ الحادي

يبدو استدعاء (الحداء) منسجماً مع حالة الشجن التي تعتري الخطيب بحنينه إلى ماضي الذكريات. يقول الخطيب في سيرته: "ما أستطيع أن أتذكره على الدوام هو أنني في هذه الفترة شاركت بعض الرعاة ممن التجأنا إليهم في رعاية الأغنام ، فكنا " نسرح " مع القطيع قبل طلوع الشمس ، ولا نعود أدراجنا ثانية إلا عند مغيبها.. لقد صعدت في تلك السن سفوحاً ، وهبطت ودياناً ، مجلّلة ببسط خرافية خضر من الأعشاب...

(١) المدثر: ١٨-٢٤. وقد نزلت في الوليد بن المغيرة.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٢٢/١.

قصارى القول ، لعل هذه الفترة من الحياة البرية الجبلية ، في مطلع الطفولة ، كان لها الأثر الأهم في تأسيس علاقتي الحميمة مع الطبيعة الفلسطينية إلى مرتبة العشق والهيام، كما سيظهر ذلك جلياً في غير قليلٍ من أعمالي الشعرية"(١).

وقد وظف الخطيب (الحداء) في التغنّي بأمل العودة. يقول في قصيدة (أجراس بيت لحم)(٢):

يـــا أيـــها الحُـــداةُ فـــي الشِّــعابْ	**لِــــمنْ تَــــدُقُ ســــاعَةُ الإيــــابْ**
أَتســـمعونَ مَـــن تُنـــادي الريـــحْ	**هَيَّـــا إلـــى مَغـــارةِ المســـيحْ**
نـحمـــــلُ زادَ حُبنــــا القــــديمْ	**إلــــى جــــوارِ مَهــــدِهِ نُقيــــمْ**

تتوزع ألفاظ (الحداء) على جميع الأجزاء الثلاثة المكوّنة لأعمال الخطيب الشعرية الجاهزة، ويبدو تكثيف استعمالاتها واضحاً، حيث استعمل لفظيْ (الحُداء والحَدَّاء) سبع مرات، بينما استعمل لفظ (الحادي) ثماني مرات، فيما استعمل لفظ (الحُداة) خمس مرات، وانتظمت تلك الاستدعاءات ضمن الحنين للوطن وذكرياته والتغنّي بالعودة وآمالها.

وفي إطار الحضّ على الثورة وبثّ روح التمرّد، يستلهم الخطيب العادة العربية القديمة في قصِّ المرأة لضفائرها؛ طلبا للثأر ممّن أهانها. يقول في قصيدة (الطوفان)(٣):

لِمَن اليتامى الجازِعونَ من الضِّباعِ،

لِمَن تَـجُزُّ عَقِيصَةَ الثأرِ الأراملْ ؟!..

ومن توظيفات الخطيب للعادات كان توظيفه لقراءة الكفّ، والوشم،وحلقات السمر، وأحاديث السمّار، وشقّ الثياب، إظهاراً للجزع والزار كطقسٍ شعبيّ مصريّ، كما وظف الخطيب عادة أهل حمص في اعتبار يوم الأربعاء يوماً للمرح والطرافة. يقول في رباعية (مسحوق الذكاء الحمصي)(٤):

مَرَّةً قُلتُ لِحِمصِيٍّ.. بِحَقِّ اللهِ زِدني

بعضَ عِلمٍ حولَ حَدُّوثَةِ «يومِ الأَربعاءِ»

قالَ لي: في مثلِ هذا اليومِ، في أَغلبِ ظَنِّي

نحنُ صَيْدَلْنا، لأهلِ الجهلِ «مسحوقَ الذكاءِ»!!

---

(١) السيرة الذاتية للشاعر يوسف الخطيب بقلمه عبر موقع بيت فلسطين للشعر http://www.ppbait.org

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٦٥-٦٦.

(٣) المصدر السابق، ١/١٧٠.

(٤) المصدر نفسه، ٣/٣١٦.

تبدو هنا مهارة الخطيب في توظيف السخرية، والتي استشرت في مواطن من شعره لا سيّما رباعيّاته.

ثانياً: التناص الأسطوري

لجأ الإنسان قديماً للنسج الأسطوري باعتباره ملاذا له في تخطي مواجعه والتغلّب على إخفاقاته في مواجهة الظواهر الكونية، لذا شكّلت الأسطورة "حقلاً معرفيّاً كان الرحم الأولى لتطوّر الإنسانية ورقيّها ووعيها للحياة والكون بعامة. وقد تكشّفت عن رؤية أصيلة صادرة عن جماع فكر البدائي وأحلامه وتطلّعاته، وقد تجلّى فيها روحه الدؤوب للكشف عن مغاليق أسرار الكون، وتفسير مظاهر الطبيعة المخيفة، ومحاولة تعليل سر القوى المستترة وراء العالم المادي، والمتحكّمة في مبدأ الحياة والخلق، وما يطرأ عليهما من تغيّر وتبدّل من حال إلى أخرى"[١]. وعن طريق الأسطورة استطاع الإنسان أن يلبي حاجته الروحية، ويعالج مشكلاته النفسية من جهة وأن يوفر التوازن مع المجتمع حوله من جهة ثانية، فالأسطورة بما تصطنعه من رمز قادرة على إخضاع غير المدرك وإيلاجه في المدرك المفهوم كما أنها قادرة على ترسيخ دور الإنسان اجتماعياً من خلال وحدة التجربة أو الشعور الإنساني المشترك[٢]، وهي ليست مجرد نتاج بدائي بل عاملٌ أساسيٌّ في حياة الإنسان[٣]؛ لأنها تعالج قضايا الوجود الإنساني بنوازعه وأفكاره وتشكّل حقيقة أزمته الوجودية في صراعه مع قوى الطبيعة وأسرار الكون.

وتعدّ الأسطورة رافدا من روافد الشعر العربي المعاصر، بما تحفل به من رموز، ودلالات ذات قيم إنسانية، تعمّق التجارب الشعرية، وتوسّع من دائرة الوعي والشعور بالحياة الإنسانية الجماعية؛ لذا ظلّت "مورداً سخيًّا للشعراء... يجسّدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم مستغلّين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيحائية خارقة ومن خيال طليق"[٤].

وتبدو أهمية الأسطورة للشاعر المعاصر في مقدرتها على حمل خيالاته، وإشباع نوازعه الإنسانية، من خلال "رموز تهجع في اللاوعي الإنساني وتعبّر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد والأسطورة على مستوى الجماعة"[٥]، ورموز الأسطورة تخضع لمنطق السياق الشعري، فالعناصر الرمزية – التي يستخدمها

---

(١) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، ص٢.

(٢) انظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٢٩.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص٢٢٢ .

(٤) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٧٤.

(٥) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، رسالة ماجستير، الجامعة الأميركية، بيروت، ١٩٧٤م، المقدمة.

الشاعر المعاصر بعد أن يستكشف لها بعداً نفسيّاً خاصّاً في واقع تجربته الشعرية – معظمها مرتبطٌ في الأسطورة بالشخوص أو بالمواقف، وهذه الشخوص أو المواقف، إنما تستدعيها التجربة الشعورية لكي تضفي عليها خصوصيّتها، من خلال تحميلها مغزى الشاعر وفكرته، بمعنى أنها تحمل عن الشاعر عبء التجربة الإنسانية العامة[1]، والأسطورة بالإضافة إلى جمعها للتجربة الذاتية والجماعية، فهي تعمل على ربط الحاضر بالماضي، وتبتعد بالشعر عن الغنائية. ويمكن إجمال أسباب لجوء الشاعر المعاصر إلى الأسطورة وتوظيفها في شعره، إلى عدة أمور منها:

١. تعزيز البعد الإنساني، عبر التواصل والمشاركة الوجدانية، مع التجارب الإنسانية الموروثة.

٢. التعبير عن تأزمات الواقع المعاصر، بمشكلاته وقضاياه، بحيث تصبح الأسطورة مطلباً للتوازن والاستقرار النفسي.

٣. إبعاد القصيدة عن الغنائية، والتنويع في أشكال بنائها الفني، وإكسابها مزيدا من الحيوية عبر الجماليات النصية المستدعاة.

٤. إخراج التعبير اللغوي من الرتابة التي قد يشعر بها المتلقي، من خلال شحن اللغة بدلالات جديدة؛ مما يزيد من التفاعل بين النص والمتلقي عبر إتاحة فضاءات تأويلية جديدة.

١- التناص مع الأسطورة العربية

وظف الشاعر المعاصر الأسطورة ضمن تقنيَّتيّ الرمز والقناع، والرمز إيحاءٌ وإيماء أو "شيءٌ حسيٌّ يشير إلى شيء معنويّ لا يقع تحت الحواس"[2]، أما القناع فهو "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر، متجرداً من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجودٍ مستقلّ عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية"[3]، إنه نزوعٌ نحو الدراميّة وتقمّص لشخصية أخرى في إحدى حالاتها؛ مما يمنح الشاعر القدرة على الربط بين شخصيات الماضي بكثافة تجربتها وبين ذات الشاعر بواقع آلامها ومعاناتها. والخطيب أحد هؤلاء الشعراء الذين وظفوا الأسطورة بأنواعها واختلافاتها لما تكتنزه من طاقات تعبيرية، لا يمكن اختزالها باللغة البسيطة المباشرة، "ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة، تعمق من تأثير الشعر، وتقوّي من فعاليته، وتكسبه بعداً إنسانياً شاملاً وواسعاً، من خلال ربط الحاضر بالماضي، أي بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار

---

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٠٢-٢٠٤.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م، ص٤٠.

(٣) تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨م، ص٣٥.

نماذج بدائية، أكثر صفاءً، وتألقاً، وعفوية، وذلك ردّ فعل على الواقع المعاصر، وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد"[١].

وقد أكثر الخطيب من توظيف الأسطورة العربية – وهو الشاعر القومي الذي يعتز بعروبته – حيث أمكن توزيع تلك الاستدعاءات للأسطورة العربية على أربعة محاور وسياقات دلالية:

١. **الثورة والتمرد على الظلم:** عبّر الخطيب عن تلك الدلالة من خلال توظيف الرموز الأسطورية الآتية: السندباد/ مصباح علاء الدين/ الخورنق/ جديس وطسم.

وتعدّ شخصية (السندباد البحري)[٢] أكثر شخصيات ألف ليلة وليلة استحواذاً على اهتمام الشاعر المعاصر؛ لما وجد في تعدّد مغامراته وتنوّعها من إمكانيات فنية رائعة للتعبير عن جوانب تجربته التي هي بدورها مغامرة مستمرّة في الكشف وارتياد المجهول بحثاً عن كنوز الشعر، لذا تعدّدت ملامح السندباد في الشعر المعاصر بتعدد أبعاد تجربة الشاعر النفسية والاجتماعية والفنية[٣].

يستدعي الخطيب أسطورة السندباد في مقطعه المعنون بـ (أنشودة السندباد الأميركي) من قصيدة (أغاني مارس الصغير)[٤]:

رِحلـــــةٌ طُولُهـــــا القُـــــرونُ، ومازلـــــتُ	**أُجِيـــــلُ المِجـــــدافَ فـــــي الأَعـــــوامِ**
فـــوق صـــدرِ المُحـــيطِ، عـــارِي الـــذراعينِ	**أَعُـــــلُّ الـــــدماءَ، جامـــــاً بِجـــــامِ**
حيثمـــا طفـــتُ بالشـــواطيءِ، لا يَنْـــبُتُ	**عُشْـــــبٌ فـــــي مَـــــوْطيءِ الأَقْـــــدامِ**

يوظف الخطيب السندباد قناعاً لهذه القوة الأمريكية الطاغية والمتغوّلة في الشرق العربي؛ طلباً للنفوذ والهيمنة بعيد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦م؛ لذا كان التجواب واكتساح الآفاق صفة مشتركة بين سندباد الخطيب، وهذه القوة الأمريكية المهيمنة، بيد أن الخطيب يسبغ على سندباده صفة الطغيان والبغي والتي استمدها من إله الحرب الأسطوري عند الرومان (مارس)، والذي جعله قناعاً رئيسياً له؛ لذا أضفى قناع

(١) التناص بين النظرية والتطبيق، د. أحمد طعمة حلبي، ص٨١.

(٢) السندباد شخصية أسطورية خيالية، وردت في حكايات ألف ليلة وليلة الشعبية، كبحّار من البصرة، عاش فترة الخلافة العباسية، واشتهر برحلاته السبعة، ومغامراته التي كان دافعها الفضول، مع بعض الطموح، بعدما أضاع ثروة أبيه في اللهو وصحبة السوء.

(٣) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٥٦–١٥٨.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٠–٢٨١.

السندباد بعداً دلالياً جديداً لقناع مارس فكان (مارس) دالّاً على التغول والطغيان، وكان (السندباد) دالاً على الشمول والتمدّد، وقد انتظمت ألفاظ المقطع وتراكيبه ضمن تلك الدلالتين: الدلالة الأولى يُعَبَّرُ عنها من خلال (عاري الذراعين/ أعلّ الدماء/ لا ينبت عشب في موطئ الأقدام)، والدلالة الثانية يُعَبَّر عنها من خلال (رحلة طولها القرون/ أجيل المجداف/ فوق صدر المحيط/ حيثما طفت بالشواطئ) ويأتي استدعاء الخطيب هنا مسوّغاً للتمرد والثورة على هذا الطغيان.

وقد وظف الشعر المعاصر أسطورة جني خاتم سليمان ﷺ من وجهين: وجهٌ يرمز إلى تلك القوى الخارقة التي تجعل الإنسان قادراً على صنع المعجزات وتغيير أشياء هذا العالم، ووجهٌ آخر يرمز إلى ذلك العالم السحري الخيالي الذي يهرب إليه الشاعر بخياله؛ ليحقّق في ظلاله أحلامه التي يعجز عن تحقيقها في واقعه المرير، وفي إطار الرمز الأول يقول الخطيب في مقطع (فجيعة العرب فيهم)[1] من قصيدة (معلّقة الخليل):

يـــا مَـــنْ تُعاتِـــبُ «إسـرائيلَ» واخَجَــلا	**متـــى يُـــلامُ بِعُنْـــقِ الشَّـــاةِ جَـــزَّارُ؟!**
فجيعـــةُ العُـــربِ فـــيهم، لا السَّـفينُ علـــى	**قَـــدْرِ المحـــيطِ، ولا الرُّبَّـــانُ بَحَّـــارُ!!**
لكـــنَّ قُمْقُـــمَ هـــذا الليـــلِ يُنبِـــؤُني	**أَنَّ الحبـــيسَ بـــه، إن هَـــبَّ، جَبَّـــارُ**
ومـــا عَطـــاءُ تُلـــومِ الأَرضِ بَيْـــدَرَها	**إلا جنَـــى مـــا اســتَجَنَّ الأَرضَ بَـــذَّارُ!!**

تبدو بداية المقطع إشارة خفيّة إلى غياب مثل القائد العربي (طارق بن زياد) الذي كان أهلاً للقيادة ببطولته وشجاعته بينما غاب في زمننا المعاصر مثله فتولّى زمام الحكم قيادات هجينة لا تليق بشرف القيادة ولا تتحمل عبء مسؤوليتها؛ لذا استحقّت التمرد والثورة عليها؛ لأن هذا المارد الشعبي لا بد أن ينعتق من قيوده كما خرج مارد النبي سليمان ﷺ من قُمْقُمِه، ويبرز هنا وعي الخطيب بدور المثقف والشاعر في عملية التنوير والتثوير إذ يشابه دور الصياد عندما حكّ الخاتمَ فخرج منه المارد. وفي البيت الأخير من المقطع يأتي التناص الشعبي كعامل مساعد في تعزيز دلالة التمرد (من زرع حصد).

ويجعل الخطيب من الفضاء المكاني لأسطورة (الخورنق)[2] رمزاً لفساد بعض القيادات العربية، وغدرها وخيانتها لكنه يسوق هذا الرمز لغرض الحضّ على الثورة والتمرّد ويوظفه في خمسة مواضع[1] من شعره

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٠-٢٨١.

(٢) الخورنق: قصر بظهر الكوفة جنوب العراق أمر ببنائه النعمان بن امرئ القيس واستعان في ذلك ببنّاء رومي اسمه (سنمّار) ولما فرغ من بنائه ألقاه من أعلى الخورنق؛ حتى لا يعمل مثله لغيره، وفي ذلك ضرب المثل المشهور (جزاء سنمّار). انظر: مجمع الأمثال، الميداني، ١/ ١٥٩. ولسان العرب، مادة (سنمر)، ٤/٣٨٣.

جميعها في الجزءِ الثالث من أعماله الشعرية. ويوظّف الخطيب أسطورة (الخورنق) مع أسطورة (جديس وطسم[٢])، في سياق الدعوة للتمرّد والثورة، يقول في قصيدة (الخورنق)[٣]:

قُلْ لن تقومَ لكم في الدهر قائمةٌ، ما ظَلَّ

سَعْيُكُمو شَتَّى، وَلَن تَصِلوا يَوماً

«عَمـُورِيَةً»، إنْ كلُّ مُـعتصـمٍ في

قصرِهِ اعتصما

حتى تُفَكَّ عن النُّعمانِ – (وهو معاً كلُّ

النَّعامينِ–كلٌّ في خَوَرْنَقِهِ جَبْرَ الإقامةِ) –

طِلَّسماتُ أَرتِجَةٍ، عَهِدنَ، قبلَ جَديسٍ،

أُختَها طَسَما

٢. **تعرية واقع القيادات والنخب الفاسدة:** عبّر الخطيب عن هذه الدلالة من خلال توظيف الرموز الأسطورية الآتية: السندباد/ علاء الدين وبساط الريح/ عبقر/ حورية. وشخصية السندباد تتميز بغنى دلالاتها؛ مما يجعلها قابلة للتشكل، وفق سياقات تجربة الخطيب الشعرية، ومواقفه الفكرية، حيث استدعاها في تقسيمة (أتحدى)[٤]:

هـــا أَنــــا، أَيهـــا الرفـــاقُ، وأَنـــتم قــــد سئِمنــــا خَــــوارِقَ السِّندِبـــادِ

أَتَحــــدَّاهُ أن يَجُـــوزَ بُحـــورَ الملْـــحِ مِـــــنْ جِلَّـــــقٍ.. إِلـــــى بغــــدادِ!!

---

(١) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٩٢/٣، ٢٨٦، ٢٩٥، ٢٩٩، ٣٠٢.

(٢) جديس وطسم قبيلتان من العرب البائدة سكنتا اليمامة وما حولها ويذكر أن رجلا من طسم يقال له عمليق حكم جديسا وأذلهم وأمر بأن لا تزفّ بكر من جديس حتى تساق إليه فيفترعها قبل زوجها. ولما أصاب العار (الشموس) أخت سيد جديس ويقال له الأسود بن غفار انتقمت جديس غدرا وقتلوا بعضا من طسم وملكهم، ولكن رجلا من طسم يقال له رياح بن مرة استغاث بحسان بن تبع الحميري، فأجاب له طلبه وسار معه إلى اليمامة ، فحاولت زرقاء اليمامة تنبيه قومها ، فلم يصدقوها ، فقتل من جديس على يد طسم والحميريين ودُكت منازلهم. انظر: الكامل في التاريخ، ابن الأثير، ٣٢٠/١–٣٢٣. وانظر: لسان العرب، مادة (عنز)، ٣٨٣/٥.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩٤/٣–٢٩٥.

(٤) المصدر السابق، ٢٣٢/٢.

تبرز شخصية (السندباد) هنا في سياق التعبير عن واقعٍ عربيّ مأزوم لا ينفع معه الإغراق في الخيال؛ لذا يتحدى الخطيب أصحاب العنتريّات أن يستطيعوا اجتياز الحدود بين العراق وسوريا أو ردم المسافة بين نظامي الحكم فيهما. وفي موضع آخر يحاول الخطيب كشف الدجل الذي يمارسه الحاكم العربي بادعائه الشرف والحفاظ على القيم والأوطان، يقول في المقطع المعنون بـ (عن رحلة السندباد في أوقيانوس الأحقاف) من قصيدة (امنع الخمرةَ عني)(١):

هَبْ أني أنا المَثَّالُ -(تمثيلاً)-

وأنتَ الآنَ فَلْعٌ من رخامِ الشامِ

أُعطي منك لِلنُّقّادِ.. «شِعرَ الهمسِ»..

طَعْمَ الَّلمْسِ..

فتحاً سِندبادياً لِقاعِ الجنسِ..

هَيَّاكَ..

ألا عَرَّيتَ لي أُعجوبةَ الفخذينِ:

- " أبني منهما فُسقِيَّةً للشعرِ..

وَرْدَ الخَدِّ:

- " أَنزُو فيه كبريتَ فُحولاتي

" وأُعطي منه للنَّعمانِ..

" للشمسِ على أشرعةِ الأُفْقِ

" إلى حُورِيَّةٍ

" ضيَّعَ منها النهر ياقوتةَ مولاها..

يتعالق هنا التناص الأدبي من خلال استدعاء المفهوم النقدي (شعر الهمس) مع التناص الأسطوري في استدعاء شخصية السندباد رمزاً للتجواب وخوض غمار المجهول، ويبدو المجهول هنا هو هذا الفساد المستشري في أروقة الحكم باعتبار القائمين عليه نشاذٌ (فلع/شقٌ) في تاريخ الشام، لذا فالخطيب يتشوق أن تتحرر حوريته/ فلسطين (للشمسِ على أشرعةِ الأُفْقِ) حيث إن تخاذل العرب وافتراقهم (النهر) أضاع العروبة (ياقوتةَ مولاها).

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٤-٣٦.

ويربط الخطيب أسطورة (بساط الريح) تلك الوسيلة السحريّة للتنقل السريع بشخصية (علاء الدين)، الواردة في حكايات (ألف ليلة وليلة)[1]. يقول في مقطع (سَحْبَةُ مَوَّال على شَرَفِ السِروال)[2]:

هَبْ أني علاءُ الدينِ

لي، من مَرْجِ نهديكَ، بساطُ الريحِ

والليلُ – (المحيطيُّ / الخليجيُّ)

يُغطِّي عَوْرَةَ الأرضِ، وتحديقَ السماواتِ

يتقمّص هنا الشاعر شخصية (علاء الدين)، ويجعل من (بساط الريح) رمزاً لامتداد الفساد واتساعه (مرج نهديك)، وانتشار الظلم والجهل في جميع البلاد العربية (الليل المحيطي الخليجي)، فالخطيب يمارس – أحيانا – هوايتَه في توظيف روح الأسطورة، وليس فقط هويّتها المباشرة.

ويستحضر الخطيب أسطورة (عبقر)[3]؛ ليؤكد صراعه مع أنظمة الحكم عبر رفضه لسياسة تكميم الأفواه، وتقييد حرية المثقفين في التعبير. يقول في مقطع (حُسْنُ الختام في هرطقة الأحلام)[4]:

□ " **أَلَم يُلْهِمْكَ جِنِّيُّ قَوافيكَ**

" **بأن الليلَ نَقَّالُ حِكاياتٍ،**

" **وَللحيطانِ، عَدَّ الكِلْسِ، آذانٌ ؟..**

■ " **إذن، ما كان شيطاني لِيَستأْهِلَني**

" **ناراً.. وإعصاراً..**

" **على أوخامِ هذا الليلِ**

" **بل أَوحَى إليَّ الرفضَ، والعصيانَ،**

" **لا من جِنَّةٍ في «عَبْقَرِ» الصحراءِ،**

" **بل من جذوةٍ في جوهرِ الإنسانِ..**

---

(١) انظر: ألف ليلة وليلة، حسن جوهر وأمين أحمد العطار، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د. ت، ٩٣/١٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٤٢/٣.

(٣) عبقر في الأسطورة أنه موطن للجن في الجزيرة العربية وقيل أنه واد لشعراء الجن الذين اقترنوا بشعراء العرب. انظر: لسان العرب ٤٣٥/٤. وانظر: جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، تح: علي محمد البجاويّ، نهضة مصر، د. ط، ١٩٨١م، ص٤٧-٥٨.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٥٥/٣-٥٦.

تستدعي بداية المقطع المثل: **(إن للحيطان آذانا)**[(١)] للدلالة على حجم الرقابة التي تفرضها الأنظمة العربية على المثقفين ويأتي الحوار معزّزا لحالة التنافر والصراع ما بين الشاعر وتلك الأنظمة هذا الصراع الذي ينبع من جوهر الإنسانية في توقها للحرية والعدالة لا من هذيان العقل أو محاولات طمسه وتغييبه؛ لذا يوظف الخطيب أسطورة (عبقر) التي يعيد استدعاءها في رباعية (مع شيطانة شعري)[(٢)]:

ذاتَ يومٍ، رُحتُ أَستلهِمُ شيطانَـةَ شِعري

بَعْضَ ما يُغنِي عن الـجَهْرِ، بِلَمْحٍ مِن مَجازِ

أَين يا «عَبْقَرُ» أَهلوكِ، وعِفريتُ الـمَعَرّي ؟

عِنْدَما جَاوَبَـني الصَّمْتُ: غَدَوْا «باعَةَ كازِ»!

يكشف الخطيب في المقطع عن حالة الهبوط بمستوى الشعر عبر تزلّف نخبة من الشعراء إلى الحكام تكسّبا أو خوفا بحيث أصبحوا أداةً لنشر الوهم واتساع الطغيان.

٣. **الأمل والحنين للذكريات:** لقد استطاع الخطيب تحميل شخصية (السندباد) أبعاد تجربته الشعرية والتعبير بها عن توجهاته وتطلعاته كما في قصيدة (الباب المفتوح)[(٣)]:

صَيْفانِ.. طَيرُ الهَجرِ مَرَّتينِ عادْ

هل أَمْحَلَ الثرى؟..أَم أَكثَرَ الجرادْ؟!

لَعَلَّهُ الآنْ يُغِذُّ في الوِهادْ

يَهزِمُ نَوْءَ الشمسِ، يطردُ السُّهادْ

يُلقي يَدَيْهِ في كُنوزِ سِندِبادْ!!

يبدو السندباد هنا أكثر قرباً إلى دلالته الأصلية من المحورين السابقين، ومنسجماً مع سياق القصيدة، ودلالة عنوانها على الحنين إلى الذكريات والوطن. يقول في قصيدة (التغريبة التونسية)[(٤)]:

لأنكِ.. تعلمينَ..

أَنا المغامرُ من قِفارِ الشرقِ

جُزْتُ إِليكِ سبعةَ أَبحُرٍ

---

(١) مجمع الأمثال، الميداني، ٨٧/١.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣١٤/٣.

(٣) المصدر السابق ٣٠٤/١.

(٤) المصدر نفسه، ١٢٦/٣-١٢٨.

وإليكِ جُزت هجيرةَ الصحراءْ..

وكنا اثنينِ.. وحدَهما..

هنا التَقَيا صباحَ الدهرِ:

طائرُ صدريَ الناريُّ

يهبطُ تونسَ الخضراءْ..

لأَنَّ اثنينِ، وحدَهما

هنا افْتَرَعَا على الدنيا

بَكاراتِ الرُّؤى العذراءْ..

ولم أَركب جنونَ البحر

إلا في شَفاعَةِ أَنكِ الميناءْ..

استعان الخطيب في توظيفه للأسطورة بتقنيتيّ الرمز والقناع، وقد ظهر الرمز في أكثر من استدعاء أسطوري منه المقطع الأول من قصيدة (الباب المفتوح)، بينما في هذا المقطع يوظف القناع كجزءِ من التماهي مع عالم السندباد؛ ليجعل من تونس مكانا لرسوِّ سفينة أحلامه. وتعزّز بعضُ التراكيب من دلالة المغامرة التي تكتنف السندباد (أنا المغامر/ جزت إليك/ لم أركب جنون البحر إلا)، كما تعبر بعض الألفاظ عن تلك الوحشة، والغربة، والمعاناة التي تكتنف السندباد/الشاعر (قفار الشرق/ هجيرة الصحراء/ صدري الناري).

٤. **الخلاص والانبعاث:** تزخر استدعاءات الخطيب الاسطورية وغيرها بدلالات الانبعاث وتجدّد الحياة، ومن الأساطير العربية في هذا المجال أسطورتا العنقاء والفينيق، ويتمازج كلا الرمزين الأسطوريّين في شعره لأنهما دالّان على مرجعيّة دلالية واحدة (البعث). ومن القصائد التي وظّف الخطيب فيها هذين الرمزين قصيدة (رأيت الله في غزة)[١]:

لأنكِ أنتِ صقرُ قُريشنا

وَبقيَّةُ الرَّمَقِ

لأَنكِ أَنتِ آخرُ رايةٍ لم تَهْوِ

فاصطَفِقي..

لأنكِ أنتِ طيرُ البعثِ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٧٩–٨٠.

فاحترقي..

وَعَبْرَ رمادكِ انبَثِقي!!..

فَشُقِّي ثوبَكِ العربيَّ عن سِتْرِكْ

ودُقِّي صدرَكِ المَسْبِيَّ في الليلِ

ونادينا.. بأَعلى الطُّورِ..

نَسهرْ ليلةَ البستانِ في حِجركْ

لأنَّ هناك وَعْدَ الصبحِ

ينهضُ.. من دُجى قبرِك!!..

يبدأ المقطع باستدعاء الشخصية التاريخية (عبد الرحمن الداخل)، حيث يوجّه الشاعر خطابه إلى غزة عبر الرمز إليها بصقر قريش لأنها آخر معاقل الحرية والثورة، ويأتي البعث الأسطوري متمثلاً في رمز العنقاء/الفينيق معزّزا للبعث التاريخي في الرمز بصقر قريش، فالعنقاء تحترق ثم تنعتق من رمادها، وكذلك غزة تعاني الفجائع لكنها ستنهض من آلامها، وستتغلب على معاناتها؛ لذا جاء استدعاء العادات العربية في ختام المقطع (شقّ الثوب ودق الصدر)[1] تأكيداً على بداية التحرر والخلاص.

ومن استدعاءات العنقاء أسطوريا قول الخطيب في قصيدة (عمْ صباحا لبنان)[2]:

عِــمْ صــباحاً، لبنــانُ، عُنــوانَ بعــثٍ	**حَلَّقَــتْ فيــه، مِــن رَمادِهــا، العنقــاءُ**
رُبَّ إغفــاءَةٍ بِحِضْــنِكَ، مَوْتــاً	**يَتَشَــهَّى مَــذاقَها الأَحيــاءُ**

فالعنقاء رمزٌ للبعث ممثّلا بلبنان بعد تغلّبه على آلامه، وتعاليه على جراحه، وهكذا فإن الرمز هو البرق الذي يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له، لذا فهو إضاءةٌ للوجود المعتم، واندفاعٌ صوب الجوهر.

٢- التناص مع الأسطورة اليونانية

تتميز الأسطورة اليونانية بتشعّب مآسيها وتنوّع صراعاتها – صراعات آلهة اليونان مع بعضها أو مع الإنسان، والشعر العربي الحديث "اتصل منذ الرومانسية العربية بالأسطورة اليونانية وتسمية جماعة من الشعراء الرومانسيين في مصر بأبولو وكذلك المجلة التي جعلوها مكاناً للقاء بينهم إثبات لهذه الصلة"[3]،

---

(١) شقّ الثوب ودقّ الصدر من العادات العربية في اللطم والنواحة دلالة على شدة الحزن.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١٠/٣.

(٣) الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص٢١٤.

وتوظيف الشعراء للأسطورة اليونانية برموزها المتنوعة والمتعددة يعمّق رؤاهم الإنسانيّة ويعزّز تجاربهم الشعرية ويساهم في استيعاب وإدراك المعنى الإنساني والتاريخي للتراث[١].

وقد أمكن أيضاً هنا توزيع استدعاءات الخطيب لرموز الأسطورة اليونانية على أربعة محاور دلالية:

١. **الثورة والتمرد:** عبّر الخطيب عن تلك الدلالة من خلال استدعاء الرمز الأسطوري (بروميثيوس)[٢] في قصيدة (مشيئة الجبار)[٣]:

وهناك في القفقاسِ قَيْدُ «زِيوسَ» كان من الجبالِ

قد حَطَّمته يَدُ المشيئةِ منذ آلاف الليالي

لِمَ لا يعودُ!!.. بلى.. حُدَيّا كلِّ آلهةِ القتالِ

وكأنَّ ذكرى الشاطيء الغافي هناك على الرمالِ

نَفَضَتْ جناحَ النسرِ مِن قَيدٍ، صَدِيء الطَّوقِ، بالِ

فأعاد أُغنيةَ اللهيب .. وَظَلَّ يُرعِدُ في الأعالي:

أَنـــا مِشـــعلٌ، أَنـــا مـــارِجٌ جبَّـــارُ   لا الـــريحُ تُخمِـــدُني، ولا الإعصـــار

يرمز الخطيب بـ (بروميثيوس) إلى ذلك الفلسطيني الذي ما زال يدافع عن أرضه وشعبه رغم جراحه وآلامه، ويستمدّ قواه من يقينه بحتميّة انتصاره على بطش الاحتلال وقيوده بكفاحه فينهض عملاقاً يتصدى لجلاده بعزيمة الجبال وإصرار الأبطال. وقد جعل الخطيب من ثقته بالنصر حقيقة مطلقة؛ لذا قدَّم صورة بروميثيوس رمزاً للمشيئة والإرادة الإنسانية[٤].

٢. **الخلاص والانبعاث:** كما وظف الخطيب أسطورة (السندباد) لأكثر من دلالة، ها هو يوظف أسطورة بروميثيوس في دلالةٍ ثانيةٍ في قصيدة (أنهض من جنازتي وأمشي)[٥]:

وها أَنا أَنهضُ من جنازتي، وأمشي

يَسكُنُني القاتلُ، والمقتولْ

---

(١) انظر: الشعر العربي المعاصر، د. عز الدين اسماعيل، ص٣٠.

(٢) انظر: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، مؤسسة العروبة، مصر، ط٢، ١٩٨٨م، ص١٠٠.
وانظر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، ص٨٩.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١١٣.

(٤) انظر: الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، ص٣٢٠.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٨٥-٩١.

كأنَّ خلفَ كلِّ عَطْفَةٍ وِعاءَ نعشي

وخلفَ كل برهةٍ.. أيلولْ..

نعم.. أَنا نهضتُ من رُفاتِهم،

صَعَدتُ من قَرارِ وادي المَوتْ..

أنا جميعُهم..

شبعتُ موتاً، رُبْعَ قرنٍ، وارتويتْ

أنا شهيدُ غَزَّةٍ..

شهيدُ قِبْيَةٍ..

شهيدُ بئرِ زَيتْ..

غَفَوْتُ دهراً في دُجى عيونِهم..

لكنني صَحَوْتْ !!..

أَنا الذي قتلتُ حارسَ الدجى

أَنا الذي سرقتُ شُعلةَ السماءْ..

وساقني الجُنْدُ أَمامكم بِتُهمةِ الجُنونْ

وقال لي العالَمُ : قِفْ..

لا تسألوني أَيها المُحَلَّفونَ من أَكونْ

فإنني سَأَعترِفْ!!..   سَأَعترِفْ !!..   سَأَعترِفْ !!..

بينما انسجم عنوان المقطع السابق (مشيئة الجبار) مع دلالة الرمز الأسطوري (بروميثيوس) على (الثورة والتمرد)، ها هو عنوان المقطع الحالي (أنهض من جنازتي وأمشي) ينسجم مع دلالة الرمز الأسطوري (بروميثيوس) على (الخلاص والانبعاث). وينفتح المقطع على دلالة البعث والقيامة من الموت والتي تتقاسمها عدة رموز منها: العنقاء والفينيق والمسيح وبروميثيوس، ثم ينسج الخطيب خيوطا دلالية تتشابك فيها تلك الرموز، فعبارة (يسكنني القاتل والمقتول) تستحضر رمز المسيح الذي أسلمه تلميذه (يهوذا) إلى اليهود؛ ليقتلوه فأضحى المسيح فادياً لكل البشر، كما في العقيدة المسيحية، وكذلك الفلسطيني يعاني العذاب بسبب خيانة حكامه وتخاذل أمته، ثم يأتي هذا التكرار في الموت (خلف كل عطفة وعاء نعشي) على وقع الكوارث التي حلّت بالأمة العربية في تاريخها المعاصر (خلف كل برهة أيلول) – يأتي ليحيلنا إلى رموز (العنقاء/ الفينيق/ بروميثيوس) عبر حالة التناوب بين الموت والحياة بدلالة الانبعاث من الموت إلى الحياة من جديد ثم يتقارب النص مع رمز العنقاء/الفينيق من خلال النهوض من الرفات – من بقايا جثته – وهو ما يحيلنا

إلى الرماد الذي ينبعث منه هذا الطائر الأسطوري، وتبدو حالة التمثُّل للمعاناة الجماعية من خلال هذا الرفات؛ لأنه ليس رفات الأسطورة، بل رفات الشهداء جميعهم، ثم يظهر الرمز الأسطوري (بروميثيوس) واضحاً ونابضاً بالتحدي والتمرد؛ لتتضح معالم الصراع وأركانه، حيث يتقنّع الشاعر به كثائر ضد الطغاة بشعره (شعلة السماء) ليضيء دروب الحرية والكرامة، ثم يظهر الجند كأداة للبطش مسخَّرة بيد الحاكم الذي يكلفها بمهام التضليل (ساقني الجند بتهمة الجنون)، ثم في ختام المقطع يظهر العالم كمتواطئ ومتخاذل عن نصرة الحرية والعدل.

وفي قصيدة (أغنية انتصار لطروادة) يستدعي الخطيب الأسطورة اليونانية لتأكيد انتصاره للحق – لطروادة الشام (دمشق) ووقوفه بجانبها، ضد قوى الشر ممثّلةً بحلف بغداد[1] الذي أقامته أمريكا عام ١٩٥٥م، وفرضت به الحصار على دمشق. يقول الخطيب[2]:

كانت تَمُدُّ عُنْقَها شَجِيَّةَ الدعاءْ

مآذِنُ الشآمْ

كَأَذْرُعٍ نحيلةٍ تلوحُ في الغَمامْ..

لَوْنُ النجومِ حالَ

ضَلَّت الطيورُ في مَتاهَةِ السماءْ

فلا البروجُ.. لا القِلاعُ.. لا الحُصُونْ

تَقِي، إذا تَنَفَّسَ الطاعونُ في الفضاءْ!!..

«آخِيلُ» ذاكَ في مَهَبِّ الريحِ جاءْ

آخيلُ.. جاءْ..

والمَدُّ هاجَ

ظَلَّلتْ رُبى الشآمِ قبضةُ القضاءْ

تَسَمَّرَ الوجودُ عندَ لحظةِ التِقاءْ

يظهر آخيل رمزا للشر الذي تمثّله أمريكا وحلفاؤها فيضفي عليه ملامح القتل والطغيان من خلال بثّه الرعب والموت (الطاعون)، ويبدو التحول الدلالي في الطاعون إذ إنه في أسطورة (طروادة) كان سببا في

---

(١) حلف بغداد: أقامته أمريكا عام ١٩٥٥م لمواجهة المدّ الشيوعي في الشرق الاوسط، وضمّ: بريطانيا، وتركيا، والعراق، وإيران، وباكستان.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٧١-٢٧٣.

تفرّق جيش الإغريق المحاصر لطروادة بينما هو في المقطع أداة موت بيد أمريكا وأعوانها ولكن رغم ذلك يبقى الأمل بالحرية والخلاص. يقول الخطيب[1]:

كَأَنَّ قبل اليومِ لم يَغِمْ على مدينةٍ مساءْ!!..

لكنَّ في اللهيبِ.. في الدخانِ.. في الدمارْ..

(مَثَلَ نَبُوءَةِ الربيـعِ في طلائـعِ السحابْ)

كانَ مَخـاضُ أَمَّـةٍ

تَطَهَّرَتْ على مَحارِقِ العذابْ..

اللاجئونَ راجعونَ في مَسالِكِ الشّعابْ

أَجراسُ أَنطاكِيَّةٍ تدُقُّ عَوْدَةَ الغِيابْ

وَهْرانُ تشربُ النبيذَ حرَّةً

على جماجِمِ الذِّئابْ!!..

فلن يَعيشَ غاصبٌ

مَدُّ الدجى قد انحسَرْ..

بُركانُ ثورةٍ.. ضميرُ أُمَّةٍ..

قد انفَجَرْ..

كَأَنَّ قبل اليوم ما أَحَسَّت الضُّلوعُ

ما إرادة الحياةْ..

آخِيلُ ماتْ..

يَدُ الفِداءِ سَطَّرَتْ مَشِيئَةَ القَدَرْ!!..

والرياحُ.. كانت الرياحْ..

تذرو رمادَ هيكلِ الحصانْ..

كَأَنَّ قبلَ اليومِ لم يَلُحْ على مدينـةٍ صَبَاحْ!!..

رغم الحصار والتآمر (أغلقت منافذ الرجاء) واتساع قوة الشر (ظلّلت ربى الشام قبضة القضاء)، ستعود الديار (أنطاكية[1]/ القدس) إلى أهلها عبر هذا الألم (مخاض أمة/ محارق العذاب) وسيرتدّ مكر الأعداء (هيكل الحصان) إلى نحورهم.

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٧٥-٢٧٦.

٣. **المعاناة والعذاب:** يعود الرمز الأسطوري (بروميثيوس) للحضور عبر معاناة هذا الفلسطيني المعذَّب في أصقاع الأرض بسبب تكالب أعدائه وتخاذل أمته. يقول في قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)[٢]:

وها أَنا – مِن مَتْنِ صِنِّينَ –

أَصيحُ مَدَّ الصوتِ:

يا كمالُ، يا كمالُ.. يا غسَّانُ، يا غسَّانْ..

هم أوثقوا جسمي جلاميدَ الجبالِ

لم أَزل مُصفَّداً هنا

تَنْقُرُ في شَحْمةِ عَينيَّ مخالبُ العُقبانْ..

لأَنني – عَفْوَ أَبـي –

قَصَصْتُ رُؤيا يُوسُفٍ

على دجى عيونـهم.. وآيةَ النـهارْ..

فها أَنا أصرُخُ من غَيابَةِ الجُبِّ:

متى يا سَفْحَ جِلعادٍ

تُغاديكَ قوافِلُ التجارْ؟!..

يبدو استدعاء الخطيب للتاريخ المعاصر – عبر النداء الشجني للشهداء: كمال ناصر، وكمال عدوان، وغسان كنفاني – يبدو متماهياً مع معاناة بروميثيوس فوق جبال الألب، كرديف لمعاناة الفلسطيني فوق أرضه، ويبدو أيضا متناسباً مع معاناة يوسف عليه السلام بسبب غدر إخوته، لتتعاضد المصادر التناصية التاريخية، والأسطورية، والدينية في تعميق دلالة العذاب. ويظهر التحوير الدلالي لأحد عناصر الأسطورة (بروميثيوس) عبر نهش العين لا الكبد، ففي أصل الأسطورة: أن النسر كان ينهش كبد بروميثيوس، كل نهار لينمو الكبد مجدداً في الليل، ويضفي هذا التحوير الدلالي بعداً جديداً، في إظهار هدف الخونة من وراء التآمر على الفلسطيني، والذي يتمثل في طمس بصره، ودفن بصيرته؛ لذا جاءت المفارقة بعد ذلك مؤكدة على الاختلاف بين أنا الشاعر/الفلسطيني وبين إخوته، عبر إضفاء صفة العمى عليهم (دجى عيونـهم).

---

(١) إحدى أهم مدن سوريا تاريخيا، وبمثابة عاصمتها قبل الفتح الإسلامي، بيد أنها ضُمّت قبيل الحرب العالمية الثانية إلى تركيا.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١٤٣-١٤٤.

٤. **تعرية واقع القيادات الفاسدة:** يوظف الخطيب الرمز الأسطوري (أوديب)[١]، للدلالة على خيانة الحاكم لأمته، عبر تنازله عن القيم الإنسانية في الحرية والعدالة، مقابل ثمنٍ بخس يظهر في عنوان القصيدة عبر لفظ (الوهم). يقول الخطيب في قصيدة (أوديب ملكاً على وهم الضفة الغربية)[٢]:

أُسَمّيكَ باسمكَ عند جميعِ الشهودِ

وتحت جميعِ المفاصلِ

أَشهدُ أنك.. «أُوديبُ».. أَنتَ

وأَلعنُكَ الآن، بين الرعيَّةِ، باسمِكْ!!..

ولكنْ.. سَأُنهي إِليكَ النُّبُوءَةَ..

لن تستريحَ..

سَتُطعِمُكَ الغُربةُ، الرملَ، والريحَ

لن تستريحَ..

سَتُزهِرُ أحلامُكَ، الشوكَ، والشّيحَ

هذي قراءةُ كَفَّيكَ:

يُعطي لكَ البحرُ.. تاجاً من الملحِ..

في يابسةِ المستحيل..

وهذي، بِقَعْرِ الجحيمِ، قراءَةُ نجمِكْ!!..

---

(١) وردت مأساة أوديب في «الأوديسة» لهوميروس تلميحاً مختصراً، وأيضا في الفصل الأخير من مسرحية «السبعة ضد طيبة» لأسخيلوس، وتعد مسرحيات سوفوكليس أكمل مصدر لمأساة أوديب، والأسطورة كما هي في (أوديب ملكا) لسوفوكليس أن الملك "لايوس" ملك طيبة تزوج يوكاسته ولم ينجب، لذا يذهبا لمعبد دلفي، فتتنبأ عرافة دلفي بأن ابنهما سيقتل أباه ويتزوج أمه. ومن أجل تفادي هذه النبوءة، يقرر الزوجان تسليم وليدهما إلى راعٍ لهما؛ بيد أن الراعي أشفق على الطفل، فأعطاه إلى راعٍ آخر من كورنثة، وحمله هذا إلى ملكها بوليبوس وزوجه العاقر فتبنياه. ولما شب الصبي، تناهى إلى سمعه أنه ليس الابن الشرعي لوالديه، فذهب يستجلي الأمر من عرافة دلفي، وهناك نبّىء أنه سيقتل أباه ويتزوج أمه، وظن أوديب أن المقصود والداه بالتبني، فامتنع عن العودة إلى كورنثة وتوجه إلى طيبة. وعند مفترق الطريق صادف أباه الحقيقي لايوس، ومعه أربعة رجال أمروه أن يتنحى عن الطريق، فثارت ثائرته وقتل أباه. ولأنه استطاع تخليص أهل طيبة من أبي الهول الذي يقف على بوابة المدينة زوّجوه ملكتهم الأم يوكاسته، ويرزق منها بابنين وابنتين. ويحلّ الطاعون بطيبة فترى عرافة دلفي بأن طيبة لن تعود إلى حالها ما لم يعاقب المجرم قاتل الملك لايوس، وتتكشف الحقائق فتنتحر يوكاسته شنقاً، ويفقأ أوديب عينيه عقاباً. انظر: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ص٥٣ بتصرف.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١١٥-١١٦.

من خلال القصيدة يدين الخطيب حالة النزوع إلى شهوة الحكم والسلطة عن طريق الانتهازية والتخلّي عن القيم الوطنية، والأعراف الإنسانية، والتنكر لتضحيات الشهداء والجرحى، فالخطيب يصدر عن رؤية فكرية عميقة وشاملة إذ هو "يعي جراح الامة ويستلهم حضورها بالقوة وما ديمومة اغترابه إلا لعدم تطابق الرؤيا مع الواقع، ومن خلال هذه الرؤية امتلك الخطيب القدرة التشكيلية الابتكارية في صناعة الأسطورة... ضمن سياقات متعددة وآفاق جديدة"(١). والقصيدة نظمها الخطيب عام ١٩٧٦م كردّ فعلٍ على الإرهاصات الأولى لطرح فكرة الدولة المؤقتة(٢)، قبيل كامب ديفيد السادات ١٩٧٨م، بيد أن اتفاقية أوسلو ١٩٩٣م بين اسرائيل ومنظمة التحرير الفلسطينية عمّقت من رؤية القصيدة.

منذ الوهلة الأولى للقصيدة يضع الخطيب الحاكم في قفص الاتهام (جميع الشهود/ جميع المقاصل)، وكأن عاقبة جرمه مسلَّمٌ بها، ويوم حسابه آتٍ لامحالة ثم تظهر (اللعنة الأوديبية) على لسان الشاعر (ألعنك الآن)؛ لتضفي على صوته القدسية من خلال تقمّصه لدور كاهن (طيبة) الذي صدَّر النبوءة المتحققة بولادة أوديب، وكأن الوصول إلى عرش السلطة الوهمية (الولادة) هو البداية التي ستسوق ذلك الحاكم إلى مصيره المحتوم، "ويأتي صوت الشاعر صوتاً لنبوءة المستقبل الفاضحة لفساد أحلام الحاكم الغاشم لأنها أوهام بناها على الخيانة والأكاذيب... وتتحول نبوءة عرَّاف (طيبة) عن مصير أوديب الأسطوري ومستقبله المأساوي، إلى نبوءة عرَّاف جديد ينبعث صوته من أعماق المذابح والموت التي ارتبطت بواقع الفلسطينيين في العصر الحديث ومأساتهم من خلال الربط الدقيق بين عرَّاف (طيبة) الكاهن القديم، وعرَّاف (قبية) الحديث، وهو صوت الشاعر، بحيث يفهم من ذلك أن الشاعر قد اتخذ من رمز أوديب حالة حيّة يبعث منها صورة الخائن المتخاذل الذي يخون وطنه ويبيعه بثمن بخس ليكون على عرش (مملكة) زائلة كالسراب لا محالة"(٣). يقول الخطيب(٤):

نعم.. أَنا عَرَّافُ «طِيبَةَ»..

– أَو سَمِّنِي بَعْدُ.. «عَرَّافَ قِبْيَةَ» –

كنا التقينا على جُثَّةٍ لن تموتَ

وكان دمٌ في يديكَ

ولحمُ الضحيَّةِ في ناجِذَيكَ

---

(١) دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص١٧٨.

(٢) انظر إضاءة القصيدة: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٢/٣.

(٣) الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، ص١٢٣.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٦/٣-١١٧.

«أيا خائناً لِفراشِ أَبيكَ»..

ويا.. أَقشَعِرُّ إذا قلتُ..

لا.. لن أَقولَ....

«أيا جاثماً فوقَ عَوْرَةِ أُمِّكْ»!!..

يؤكد الخطيب صراحة دوره الكهنوتي الذي بدأ في الظهور في المقطع السابق (ألعنك الآن/سأنهي إليك النبوءة) عبر تمثله لتضحيات الشهداء في قبية وغيرها؛ لذا تأتي الصور بعد ذلك دالةً على الملامح الإجرامية، لهذا الحاكم في غدره وخيانته لشعبه وأمته، والذي يفترض أن يكون الراعي لحريتهم وكرامتهم، بيد أن أوديب الأسطوري الذي ساقته الأقدار إلى خيانة أبيه، عبر الزواج من أمه يتحول لدى الخطيب إلى خائن لعروبته (أبيه)، عبر تلهّفه إلى السلطة باستغلال وقوع شعبه تحت نير الاحتلال (عورة أمك)، وفي نهاية القصيدة تظهر المشابهة بين خيانة هذا الحاكم لشعبه وقفزه على جراحاته وبين خيانة هابيل (الرمز الديني) لأخيه قابيل وقتله إياه، وهكذا نجح الخطيب في أسطرة الواقع وفق رؤيته ومواقفه السياسية.

٣- التناص مع الأسطورة البابلية والفينيقية

الشاعر عندما يعبّر عن إحساسه العميق بالحياة عبر رؤيته الشعرية التي تنتهي في بوتقة الصورة التركيبية المبدعة بلغتها، إنما يستمدّ ذلك من تجاربه، واطلاعاته على مختلف الثقافات، فإبداع الشاعر منوط بقدرته على إحالة الخبرات الإنسانية في الماضي والحاضر إلى تعبير عن دواخله الإنسانية، وعن مجتمعه بصدق وتميز.

وتعدّ رموز الخصب والانبعاث من أكثر الرموز التي تميّز الأسطورة البابلية. وضمن الامتداد الجغرافي للحضارة البابلية والفينيقية تماهت الأسطورة الفينيقية في كثير من رموزها مع البابلية. وتبدو ثنائية (تموز وعشتار)[1] أكثر الرموز حضوراً في دلالات الخصب والانبعاث وقد ارتبط "موت تموز وانبعاثه بموت

---

(١) عشتار آلهة الحب والخصب والجمال، لدى سكان وادي الرافدين القدماء، ومنهم: البابليون والآشوريون، وتقابل عشتروت عند الفينيقيين والكنعانيين، وتقابل أفروديت عند اليونان، وفينوس عند الرومان، وترمز لبعث الحياة من جديد، من خلال عودتها سنويا في الربيع، وفي الأسطورة أنها تذهب لعالم الموتى؛ لترى حبيبها تموز الذي يرقد هناك، فتتوقف بغيابها الأرض عن الحياة، ثم تعود بتموز حيّا إلى الأرض، وبعودتهما تعود الحياة للأرض. انظر: ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور: الموت والبعث والحياة الأبدية، قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ص٣٤ وما بعدها. وانظر: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص٢٨-٢٩.

الطبيعة في الخريف وعودتها إلى الخصب والعطاء في الربيع"[١]، وقد استدعى الخطيب رموزهما في مثل قوله في قصيدة (أرجوزة البطولة)[٢]:

قـــد هَـــلَّ تمُّـــوزٌ ، وعَشـــتَروثُ ... و أَيقظـــتْ حِطّينَهـــا، جـــالوتُ

وإنْ تكُـــنْ قـــد أجهَضَـــتْ تِكْريـــتُ ... صـــلاحُ ديـــنِ الله لا يَمُـــوتُ

لِكُلِّ بعثٍ أَجَلٌ مَوْقُوتُ

تأتي القصيدة في إطار إيمان الخطيب المطلق بحتمية زوال القهر، والاحتلال عن ربوع وطننا العربي الكبير، وانبعاث فجر حريّته؛ لذا نراه حاضّاً على الثورة داعياً إلى التمرد. ويسير التداخل التناصي الذي أوجده في خطّ دلاليّ واحدٍ؛ لنرى الاستدعاء الأسطوري في (تموز وعشتروت)، ثم التاريخي في (حطين وعين جالوت)، ثم الديني في استلهام قوله تعالى: ﴿ **وَلِكُلِّ أُمَّةٍ أَجَلٌ فَإِذَا جَاءَ أَجَلُهُمْ لَا يَسْتَأْخِرُونَ سَاعَةً وَلَا يَسْتَقْدِمُونَ** ﴾[٣].

ويستعين الخطيب برمز(عشتار) الفينيقي المقابل لرمز(عشتروت) البابلي في مقطع (كذلك النيل)[٤] من قصيدة (معلقة الخليل):

إنَّـــا مُحِبُـــوكِ، مِصـــرَ الوعـــدِ، يَفْجَعُنـــا ... فيـــكِ المُصـــابُ، وقـــد أَزْرَى بنـــا العـــارُ

ونحـــنُ أَوَّلُ عِشـــقِ الـــدهرِ ذاكـــرةً ... تُحُـــتْمُسٌ آبِـــدٌ فيـــهِ، وَعِشـــتارُ

في قصيدة (التغريبة التونسية) يستدعي الخطيب سيرة البطل التاريخسطوري(هانيبال)[٥]، ويعدّ من القرطاجيين البونيقيين الذين هم جزء من فينيقيي المغرب، وقد قاد هانيبال قرطاجة ضد النفوذ الروماني،

---

(١) أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، ص٢٩.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٤/٣.

(٣) الأعراف: ٣٤.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٩١/٣.

(٥) هانيبال أو حنبعل (٢٤٧ ق.م.) بطل تاريخسطوري قاد قرطاجة (إحدى ضواحي مدينة تونس حاليا) ضد المحاولة الرومانية للسيطرة العسكرية على شمال أفريقيا، وسعى لتهديد روما في عقر دارها، وبرع في استحداث خطط وتكتيكات عسكرية غير مألوفة، فعبر جبال الألب شديد الوعورة وكثيف الثلوج إلى شمال إيطاليا بجيش ضمّ مجموعات من الفيلة، وللتغلّب على برودة الجوّ عمد إلى تدفئة أجساد رجاله أمام النار، ثم دهنها بالزيت؛ كي تبقى دافئة، ولفّ الخيول بالصوف، ثم خاض أكثر من معركة انتصر فيها، بدءا بمعركة تيسينيو مرورا بمعركة تريبيا ومعركة بحيرة تراسمانيا؛ حيث انتشرت الحمي بين جيشه قبيل وقوعها غير أنه انتصر فيها، ثم انتصر في معركة كاناي، واستطاع السيطرة على

وزعزع ملكهم حيث صوره الرومان كسفّاك للدماء، حتى أنّهم عندما كانوا يخشون وقوع كارثة كانوا يقولون هانيبال على أبوابنا. يقول[١]:

وها أَنَذا أُساق لِغُرفةِ التحقيقِ من نومي

وأُجلَدُ.. والخليفةُ يستزيدُ..

بِتُهمةِ الحُلْمِ !!..

لأني قد خلعتُ على تماثيلِ المدينةِ

رثَّ أَسمالي..

وجئتُ إليكِ في عُرْيِ البراءَةِ..

جئتُ في حُمَّى «هَنِيبالِ»

أُسابقُ خيلَ أَخيلَتي

وأَصدُرُ عنكِ.. سَيِّدتي..

أُسَرِّحُ في جبالِ الثلجِ أفيالي..

يعبر الخطيب في المقطع عن معاناته ومعاناة العربي مع حكامه الذين يصادرون حلم العربي، وطموحاته في الحرية والوحدة والكرامة (بتهمة الحلم)، ويتحملون جريمة تشتتنا وذلنا (رث أسمالي)، ثم يستدعي دور(هانيبال) عندما عَمِد إلى تدفئة أجساد رجاله أمام النار ودهنها بالزيت؛ حتى يقيَهم برودة الجو، والخطيب هنا يشتعل وجدانياً ويلتهب أملاً في خلاص أمته؛ لذا فهو يحمل معه إلى تونس طموحات ذلك العربي وسيبقى محافظاً على دوره الطليعي في إبقاء جذوة الحرية والثورة بين أبناء عروبته (أسرح في جبال الثلج أفيالي)؛ ليتماهى ذلك مع عبور هانيبال بجيشه عبر جبال الألب على ظهور الفيلة. ويُشار إلى أن استدعاء أسطورة هانيبال جاء استكمالاً لدور(السندباد) الذي استدعاه الخطيب في القصيدة ذاتها قبيل هذا المقطع، وهذا التكامل الأسطوري وجدناه سابقا عند استدعاء أسطورة (الفينيق) رمزاً إلى البعث مع أسطورة (بروميثيوس) في قصيدة (أنهض من جنازتي وأمشي)[٢].

=معظم إيطاليا، واضطر إلى العودة لوطنه؛ لمواجهة الغزو الروماني لشمال أفريقيا بقيادة سكيبيو الإفريقي، غير أنه هُزم في معركة زامة، وتم بعدها تدمير قرطاجة نهائيا. انظر: هانيبال على موقع الموسوعة العربية http://www.arab-ency.com

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١٣٠.

(٢) المصدر السابق، ٣/٨٨-٩١.

٤- التناص مع الأسطورة الرومانية

من أكثر ما يميز الرموز الأسطورية الرومانية جنوحها إلى التعبير عن واقع الحروب، والصراعات التي عايشتها الحضارة الرومانية على امتداد تاريخها. وقد وظف الخطيب أسطورة إله الحرب الروماني (مارس)؛ للتعبير عن هذا التغوّل الأمريكي في المشرق العربي نتيجة سعي القيادة الأمريكية في فترة خمسينات القرن الماضي؛ لبسط نفوذها وهيمنتها، حيث يظهر صوت (مارس) في (أغاني مارس الصغير) ضمن خمسة مقاطع عنوَن الخطيب مقطعَها الأول بـ (مارس مخموراً) يقول[1]:

فــي جِــوارِ النجــومِ، أَثَّلْــتُ أمجــادي ... وأَعــــلَيتُ بالدمـــــاءِ قُصــــوري

وقـــذفتُ اللهيـــبَ فـــي سِـــحنَةِ الأَرضِ ... و أَحرقـــتُ مِـــن عِظـــامٍ بَخُـــوري

يـــا لَسِـــحرِ الـــدمارِ، مـــا أَلـــفُ رُومـــا ... مــــن بـــــراكينِ عــــالَمي المســـعُورِ

فاســجُدي يــا شــعوبُ، نــامي علــى الــذُلِّ ... ودُوري علـــــــى سَــــــــواقِيَّ، دُوري

فــوق خَــدِّ المســيحِ آيــاتُ إنجيلــي ... فَهَــــلاّ قـــرأتِ بعـــضَ سُـــطوري

أَنـــا نِـــدُّ الإلـــهِ فـــي الأَرضِ، عَرشـــي ... لَهـــبُ النـــارِ، لا جَلِيـــدُ النُّـــورِ!!

يتقنع الشاعر بـ (مارس) الأمريكي لإظهار مدى تغوله وجنونه من خلال مجدٍ مضمخ بدماء الأبرياء وعظام الضحايا، فسعيه الأول نشر الدمار والخراب وإذلال الشعوب ويصل منتهى جنونه في نهاية القصيدة عبر منازعته لدور الإله في الأرض.

وفي إطار نقد الحرية والعدالة المزعومة التي يتغنى بها الغرب يستدعي الخطيب رمزاً أسطورياً آخر، يتمثّل في إلاهة العدالة عند الرومان (أوجاستس)[2]. يقول في رباعية (عمياء روما)[3]:

مَثَّلُوها «امرأةً» تحملُ مِيزاناً.. وسَيْفا

وَهْيَ معصوبةُ عَيْنَينِ، ومغزاها «العدالـهْ»

أَنا لا أَعلمُ أَين العدلُ في هذا، وكيفا؟؟..

وَهيَ.. فيما تَسْتَبِينُ الحَقَّ.. عمياءُ جَهالـه!!..

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٩/١-٢٨٠.

(٢) أوجاستس أو جوستيثيا إلاهة العدالة عند الرومان والتي صورت على شكل امرأة معصوبة العينين دلالة على المساواة وعدم التحيز تحمل ميزانا وسيفا. انظر: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، ص١٧٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٢٩/٣.

وأخيراً يُلاحَظ أن الخطيب استدعى بعض الأساطير العالمية، عبر الإشارة الموجزة التي تساعد في توضيح الدلالة العامة لقصيدته، ومنها: أسطورة التنين(١)، والماموث(٢)، والخضر(٣) ، كما عمد إلى إنتاج الدلالة الأسطورية، عبر قصيدتي (النرجسة الحمراء)(٤)، و(أسطورة النسر والخفاش)(٥). وهكذا يظهر أن الخطيب وظف الأسطورة بمصادرها المتنوعة، عبر تقنيّتيّ الرمز والقناع؛ إذ وجد فيها نصّاً فنياً معادلاً لما يسعى إلى التعبير عنه، فحملت هاجسه الشعري وموقفه الفكري؛ لأن استخدام الرمز والقناع وليد الحالة الشعورية لأعماق الشاعر يرتبط برؤيته للواقع وسعيه لتحقيق القيم والمثل اعتمادا على تلاعبه بالأبعاد الرمزية القديمة؛ لذا فقد استطاع الخطيب استثمار طاقات التعبير الأسطوري، وشحنها بكل جماليّات التحولات والتداعيات، وأعاد صياغة روح الأسطورة وبعض تفاصيلها صياغة جديدة تؤكد قوة حضوره وسعيه إلى التغلب على عذاباته، وعذابات شعبه وأمته من جهة، وتكريس نهج التضحية والثورة من أجل الخلاص والانبعاث من جهة ثانية، وكشف واقع الفساد والخيانة والتخاذل من جهة ثالثة.

وبعد أن حلَّل الباحث نماذجاً متنوعة، ومتعددة، للتناص الشعبي والأسطوري في شعر الخطيب، يعرض جدولاً إحصائياً شاملاً لمظانّ التناص في شعره، بما فيها مظان التناص الشعبي والأسطوري.

مظانّ التناص في شعر يوسف الخطيب، بما فيها مظان التناص الشعبي والأسطوري

الجزء / نوع التناص	الجزء الأول	الجزء الثاني	الجزء الثالث	مجموع التناص لكل نوع	النسبة المئوية لكل نوع
التناص الديني	١٧	٨٧	١٦٤	٢٦٨	%٣٤.٤
التناص التاريخي	٢٨	١٠٢	١٠٠	٢٣٠	%٢٩.٦
التناص الأدبي	٤٧	٤٨	٧٥	١٧٠	%٢١.٩
التناص الشعبي	٩	١٧	٤٦	٧٢	%٩.٢
التناص الأسطوري	٨	٥	٢٥	٣٨	%٤.٩
مجموع التناص لكل جزء	١٠٩	٢٥٩	٤١٠	٧٧٨	
النسبة المئوية لكل جزء	%١٤	%٣٣.٣	%٥٢.٧		

جدول(٤)

---

(١) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٣٠٩ و ٢/١٦٠ و٣/١٨٥.

(٢) انظر: المصدر السابق، ٢/٢١١، ٢١٧.

(٣) انظر: المصدر نفسه، ٣/١٤٠.

(٤) انظر: المصدر نفسه، ٢/١١١-١١٢.

(٥) انظر: المصدر نفسه، ١/٢٠١-٢٠٣.

لقد بيّنت الدالة الإحصائيّة ما يأتي:

١. سيطرة التناص الديني والتاريخي على مصادر التناص، ومنازعة التناص الأدبي لهما في تلك السيطرة، بيد أن التناص الأدبي والأسطوري خصوصاً كان لهما الأثر الواضح، في إنتاج دلالة النص، وقيمه الفكرية؛ بما تمثّله شخصياتُه ونماذجُه من فرادةٍ شعرية، وقدرةٍ فنية على المعارضة والترميز والتقنّع، كما في قصيدة (بطاقة معايدة إلى أبي الطيب المتنبي) وقصيدة (أغاني مارس الصغير).

٢. تنامي معدل مصادر التناص في الأجزاء الثلاثة من أعمال الخطيب الشعرية الجاهزة، بحيث حاز الجزء الثالث والأخير على نصيب الأسد من ذلك المعدل، ويبدو أن تضاخم الأحداث وتتابعها منذ فترة الخمسينات وتفاعله معها كان له الأثر الواضح في ذلك.

الفصل الثاني

أشكال التناص في شعر يوسف الخطيب

المبحث الأول: التناص الاقتباسي

المبحث الثاني: التناص الإشاري

المبحث الثالث: التناص الامتصاصي

المبحث الرابع: التناص الأسلوبي

المبحث الخامس: تناص الشخصيات

المبحث الأول: التناص الاقتباسي

ينطلق المبدع فيما ينتجه من مخزوناتٍ ثقافيّةٍ، وإنسانيّةٍ استقرَّت في وعيه، ولامست وجدانه؛ لذا تتعدد أشكال استدعاءات الخطيب لنتاجات غيره، بحسب تواردها في ذاكرته، ووفقاً لغرضه من تلك الاستدعاءات. والاقتباس أوضح وجوه التناص، إذْ يقصد الشاعرُ إقامةَ اتصالٍ مع نصّ سابق بوعي كاملٍ، فهو "يمثل الدرجة العليا لهذا الحضور النصي، حيث يعلن النصّ الغائب عن نفسه في النص الحاضر"[(١)]، ويكون هذا الاقتباس إما بشكلٍ كاملٍ أو محوَّر.

أولاً: التناص الاقتباسي الكامل

ويُقصَدُ به اقتباسُ شطرٍ من بيتٍ شعريّ، أو بيتٍ شعريّ كاملٍ، أو جملةٍ نثريّةٍ كاملةٍ، دون التغيير في البنية الأصلية لا بزيادة ولا بنقصان ، ولا بتقديم ولا بتأخير، سواء وُضِع ضمن علامتي تنصيص أم لا (خط غامق مثلا)[(٢)].

وفي شعر الخطيب تقل اقتباساته الكاملة ومن اقتباساته القرآنية المنصّصة قوله في قصيدة (الطريق إلى محمد)[(٣)]:

بلى أَقُولُ، هي الأَوْثانُ أَلعَنُها	**والنافحينَ بَخُورَ القاتِ والبَصَلِ**
أَعلَى العَلِيّينَ مَنْ فيهم؟، فأُنبِئَهُ:	**أَحَقُّ واللهِ في جَنْبَيكَ سَيفُ عَلي**
هُم أَمنعُ الصخرِ أَن تَنْدَى جِباهُهُمو	**وأَطْيَعُ العِيرِ، مَتْنَ العارِ، والذُّلُلِ**
مَنْ أَعطَوا الوحشَ سُلطاناً ومقدرةً	**فانظر قُرونَهُمو في رِبقةِ الحَمَلِ**
«لو أَنهم فَعَلُوا ما يُوعَظُون بِهِ	**لكان خيراً لهم» مِن مُوبِقِ الدَّجَلِ**

يقتبس الخطيب قوله تعالى: ﴿ **وَلَوْ أَنَّهُمْ فَعَلُوا مَا يُوعَظُونَ بِهِ لَكَانَ خَيْرًا لَهُمْ وَأَشَدَّ تَثْبِيتًا** ﴾[(٤)] ويأتي هذا الاقتباس في سياق إظهار ابتعاد الحكام والقادة العرب عن شريعة الله في الحق والعدل، وعن هدي النبوة في رعاية أمور الرعية، وحفظ مصالح الأمة ومقدساتها بعيداً عن التدليس والدجل على شعوبها. وفي النص

---

(١) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، ص٧٨.

(٢) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٥٨.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٥٢-٢٥٣.

(٤) النساء: ٦٦.

أيضا إشارة (أعلى العليين) إلى النص القرآني: ﴿ **كَلَّا إِنَّ كِتَابَ الْأَبْرَارِ لَفِي عِلِّيِّينَ** ﴾[1] ولكن الخطيب هنا وظّف التحول الدلالي بنقل دلالة (العلّيّين) من جنة الله ونعيم الأبرار فيها إلى قصور الحكام وتمترسهم فيها.

ومن اقتباسات الخطيب الشعرية المنصّصة أيضاً قوله في قصيدة (مطالع جزائرية)[2]:

أَتَـــذَكَّرْتَ جـــامعَ الــــرملِ فــــي يــــافا ... وضِـــــيئاً، وفَيْئَـــــــةَ البرتقـــــالِ؟!

فــي جَبــينِ المِحــراب مــن «خَيْبَــرٍ» وَشْــمٌ ... حَكَّتْــــهُ النِّعـــالُ، إثْــــرَ النعــــالِ

أَتـــذكرتَ!!..فاضـــطجعْ فَيْئــــةَ الـــذكرى ... تَفصَّــــدْ شــــعرا ، وذُلَّ ســــؤالِ

«وابـــكِ مثـــلَ النســـاءِ مُلْكـــاً مُضـــاعاً ... لـــم تحـــافظْ عليـــهِ مثـــلَ الرجـــالِ»!!

يخاطب الشاعر هنا القيادات العربية أو الفلسطينية، فيقتبس قول أم أبي عبد الله الصغير (آخر ملوك غرناطة)؛ بعيد سقوطها في يد فرديناند وإيزابيلا[3]:

وابـــكِ مثـــلَ النســـاءِ مُلْكـــاً مُضـــاعاً ... لـــم تحـــافظْ عليـــهِ مثـــلَ الرجـــالِ

يأتي هذا الاقتباس في سياقٍ يربط بين حدَثَيْن جلَلَيْن: أحدهما قديم، وهو سقوط غرناطة، وضياع الأندلس، والآخر هو نكبة فلسطين، فمُصابُ العربِ واحدٌ، وكأن الخطيب هنا باقتباسه يؤكد معادلةً تاريخيّة تتمثّل في أن الانقسام والتخاذل – وقد عانت منه الأندلس في عهد ملوك الطوائف – يؤدّي بالضرورة إلى زوال الدول واحتلالها.

وقد يأتي النص المقتبس موضوعاً بخطّ غامق كما في قول الخطيب في قصيدة (الخورنق)[4]:

في أُمَّةٍ قد خَلَتْ مِن قَبلِها أُمَمٌ شَتَّى، وما

بَرِحتْ خَوَرنقاتٌ لها، تُبكي فؤادَكَ، إذ

تستضحِكُ الأُمَما

---

(١) المطففين: ١٨.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٥٧/٢–١٥٨.

(٣) الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، نجيب زبيب، دار الأمير، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ=١٩٩٥م، ١٢٦/٣.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩٥/٣.

يقتبس الخطيب قوله تعالى: ﴿كَذَلِكَ أَرْسَلْنَاكَ فِي أُمَّةٍ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهَا أُمَمٌ لِتَتْلُوَ عَلَيْهِمُ الَّذِي أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ وَهُمْ يَكْفُرُونَ بِالرَّحْمَنِ﴾[1]، ويوظّف الاقتباس القرآني هنا؛ لتأكيد أن الطواغيت موجودون في كل العصور، وفي جميع الأمم، وكأن الخطيب هنا يحمل الشعوب مسؤولية صمتها على حكامها الظالمين الذين يزدادون طغياناً بفعل صمتهم هذا.

ومن الاقتباس الكامل غير المنصص قول الخطيب في قصيدة (هذي الملايين)[2]:

وَقُـــــمْ، فَأَنْـــــذِرْ، بـــــأَصنامٍ مُبَجَّلـــــةٍ غَــــداً تَدَحْـــرَجُ فـــي الأَقْـــدامِ كاللُّعَـــبِ

يقتبس الخطيب نصَّ الآية الثانية من سورة المدثر: ﴿يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنْذِرْ﴾[3] ليضفي على نصه المزيد من مصداقية التنبؤ المستوحاة من قدسية النص القرآني؛ فالخطاب الموجَّه لرجل البعث في القرن العشرين امتداد للخطاب إلى الرسول ﷺ المبعوث بشيراً ونذيراً، باعتبار أن الإنذار موجَّه لنفس الطغيان: طغيان الحاكم العربي في ظلمه وتخاذله عن صيانة مقدسات الأمة كما في النص الشعري، وطغيان زعامة قريش وأهلها في عبادتهم للأصنام وشركهم بالله ﷻ كما في النص القرآني.

ثانيا: التناص الاقتباسي المحوَّر

ويُقصَدُ به اقتباسُ شطرٍ من بيتٍ شعريّ، أو بيتٍ شعري، أو جملةٍ نثريةٍ، مع التغيير والتحوير في البنية الأصلية بزيادة أو بنقصان، بتقديم أو بتأخير، سواء أكان هذا التغيير والتحوير بسيطاً أم مركّبا[4]. وتكثر اقتباسات الخطيب من نصوص شعرية، أو نثرية متعددة، ومختلفة المصادر بحيث يخضعها الخطيب للغته الخاصة وينزاح بها عن أصل بنيتها اللغوية؛ ليعيد صياغتها وترتيبها وفق رؤيته الشعرية، فالمتلقي يشعر "وهو يتعامل مع النص الأدبي أن ثمة خيوطاً دقيقة تربطه بنصوصٍ أخرى سابقةٍ له، تم تحويرها أو تعديلها أو تضمينها جزئياً أو كلياً، أو قلب دلالاتها، وهذا ليس بغريبٍ في العمل الأدبي لسببين، الأول: أن ترابط

(١) الرعد: ٣٠.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٩٨.
(٣) المدثر: ١-٢.
(٤) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٦٣.

الحياة الإنسانية لابد أن ينعكس على الأدب، والثاني: أن الأديب لا يمكن له أن يبدع إذا انعزل عن هذا المحيط"[1].

ومن التناص الاقتباسي المحور تحويراً بسيطاً قول الخطيب في قصيدة (العيد يأتي غداً)[2]:

أتُرانـــي فـــي خيمـــةِ الليـــلِ وحـــدي؟ أَيـــُّهذا الـــدجى، أَمـــا لَـــكَ آخِـــرْ؟!

يقتبس الخطيب في البيت السابق عجز بيت الشاعر محمود سامي البارودي الذي يقول فيه[3]:

مَـــا أَطْـــوَلَ اللَّيْـــلَ عَلَـــى السَّـــاهِرِ أَمَـــا لِهَـــذَا اللَّيْـــلِ مِـــنْ آخـــرِ؟

تبدو مفردات عجز بيت البارودي مستدعاة جميعها؛ مما يؤكد أن "سيطرة النص الأول على الثاني تكاد تكون سيطرة دلالية كاملة من خلال اجتماعهما على ما يتفق عليه العقل"[4]، بيد أن الخطيب يستبدل لفظ الليل بلفظ الدجى، ثم يقدمه على الاستفهام ويضمه إلى تناصّ إشاري بلفظة (أيهذا)؛ مما يذكرنا بقول إيليا أبي ماضي[5]:

أَيُّهَـــذا الشـــاكي وَمـــا بِـــكَ داءٌ كُـــن جَمـــيلاً تَـــرَ الوُجـــودَ جَمـــيلا

واقتباس الخطيب يأتي في إطار الضجر من الغربة عن الوطن، واستعجال فجر الحرية للوطن والعودة إليه. وفي قصيدة (قم فأنذر في الشرق) يقول[6]:

قُـــم فَأَنْـــذِر فـــي الشـــرقِ، هَـــبَّ المغـــاويرُ وَسُـــدَّتْ علـــى الطُّغـــاةِ الرِّحـــابُ

حيثمـــا يُـــدبِرُونَ لا يضـــحكُ الـــوهمُ إلـــيهم، ولا يَلُـــوحُ الســـرابُ

الـــذين انْـــتَشَوْا طـــويلاً مـــن الـــدَّمِ فنـــاموا مِـــلءَ الجفُـــونِ، وغـــابوا

ثـــم سِـــيقُوا إلـــى جَهَـــنَّمَ أَشـــتاتاً فَحَـــقَّ الـــردى، وَحَـــقَّ العـــذابُ

---

(1) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، ص٥١٠.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٥١.
(٣) ديوان البارودي، تحقيق وضبط وشرح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م. ص٢٥٥.
(٤) قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني ، د. محمد عبدالمطلب، ص١٧١.
(٥) ديوان إيليا أبي ماضي، ص٦٠٦.
(٦) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٣٠.

القصيدة من مؤلفات عام ١٩٥٦م، ومُهداة إلى ميشيل عفلق – أحد مؤسسي حزب البعث – وفي بداية المقطع يؤكد الخطيب على دور حزب البعث في هدم أركان الطغاة؛ لذا يأتي اقتباسٌ كاملٌ للنص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ قُمْ فَأَنْذِرْ** ﴾[١]، ثم يظهر الاقتباس المحوّر في البيت الأخير عن طريق استدعاء قوله تعالى: ﴿ **وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ زُمَرًا حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا بَلَى وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ** ﴾[٢] ولكنه هنا تحوير بسيط إذ يستبدل الخطيب (الذين كفروا) بواو الجماعة، والتي تعود إلى الطغاة والظالمين الذين أذاقوا شعوبهم الويلات وخاضوا في دمائهم، كما يستبدل لفظة (زمرا) في الآية القرآنية إلى (أشتاتا)، وتبدو المقاربة اللغوية واضحة بين لفظة (زمرا) الدالة على الجماعات ولفظة (أشتاتا) بما تحمله من معنى التفرق ويبدو ما سيلاقيه هؤلاء الطغاة من عقاب على جرائمهم جزء من هذه الجهنم؛ لذا هم يستحقون الهلاك والعذاب، وهنا يضفي التناص الإشاري في تركيب (وحق العذاب) بعداً دلالياً في تأكيد عاقبة الطغاة ومآلهم؛ إذ يستدعى التركيب نهاية الآية ذاتها (وحقّت كلمة العذاب)، كما يستدعي العطف في تركيب (وحقّ الـ) بيت علي محمود طه[٣]:

أَخِـــي جـــاوَزَ الظـــالمونَ المَـــدَى فحَـــقَّ الجِهَـــادُ وحَـــقَّ الفِـــدَا

وعليه فالبيت الأخير يحمل في طيّاته شكلين من أشكال التناص (اقتباسي وإشاري)، ومصدرين من مصادر التناص (القرآني والأدبي).

وفي قصيدة(مطالع جزائرية) يحمّل الخطيب الأنظمة العربية مسؤولية ما تعانيه الشعوب العربية من شقاء وذل وفقر، يقول[٤]:

هـــذا جَنـــاهُ أبـــي عَلَـــيَّ، ومـــا أُرضِـــعتُ إلا ثُمالـــــةَ الألَـــــمِ

---

(١) المدثر: ١-٢.

(٢) الزمر: ٧١.

(٣) علي محمود طه: قصائد، مختارات صلاح عبد الصبور، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م، ص٧٥.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٤٦/٢.

يظهر هنا اقتباس الخطيب للبيت المنسوب[1] للمعرّي الذي قيل إنه أوصى بكتابته على قبره:

هـــــــذا جنـــــــاه أبـــــــي علــــــيّ   ومــــــا جنيــــــت علــــــى أحــــــد

يحوّر الخطيب في بنية المعرّي بشكل بسيط؛ إذ إنه يقتبس صدر البيت ويغيّر من بنية العجز، بإيراد الاستثناء بعد النفي بدلاً من الاقتصار على النفي كما في بيت المعري، وتبدو المقاربة اللغوية بين لفظتي (أرضعت/ جنيت) واضحة من خلال اشتراكهما بفعل النيل. ودلّ التحوير على المفارقة بين حزنيّ الخطيب والمعرّي فإذا كان "حزن المعرّي وتشاؤمه يتخذ بعدا وجوديّا، فإن حزن يوسف الخطيب يتخذ بعدا سياسيا؛ إذ إن المعرّي يعد وجوده الشخصي في الحياة جناية ارتكبها أبوه بزواجه من أمه، وأنه حرّم الزواج على نفسه، فلم ينجب أبناء كيلا يكون جانيا على أبنائه في معاناتهم في الحياة. أما يوسف الخطيب فيعدّ حالة الانكسار والتردّي السياسي جنايةً ارتكبها الأب الذي يرمز إلى مؤسسة الحاكم باعتباره (ولي الأمر)"[2].

وفي قصيدة (ما شعلة البعث) يقول الخطيب[3] بُعَيْدَ التضييق على البعثيين أثناء حكم عبد السلام عارف في العراق:

أَســـــتَودعُ اللهَ فــــي بغـــدادَ لـــــي وَطَنــــاً   مــــا زال يَرْسُـــــبُ فـــي أَعماقِـــهِ الخَـــدَرُ

غُفرانَــــــكَ اللهُ، مــــا بغــــدادُ هاجِعــــةً   دارُ السَّـــــلامِ إذا مـــــا رُوِّعَـــــتْ، سَقَـــــرُ

يقتبس هنا صدر بيتٍ لابن زريق البغدادي، يقول فيه[4]:

---

(١) لم يجده الباحث في دواوين المعرّي، ونسبه المؤرخون له، ومنهم: ابن كثير، والذهبي، وشوقي ضيف. انظر: البداية والنهاية، الحافظ عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (المتوفى: ٧٧٤هـ)، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، ط١، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٧م، ٧٥١/١٥. وانظر: سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي (المتوفى: ٧٤٨هـ)، تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٥هـ = ١٩٨٥م، ٣٦/١٨. وانظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١٢، د. ت، ص٣٨٧.

(٢) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠١.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٧/٢.

(٤) نسبه ابن خلّكان لأبي الحسن علي بن زريق البغدادي (المتوفي سنة ٤٢٠ هـ)، بينما نسبه الثعالبي للوأواء الدمشقي. انظر: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، ٣٣٨/٥. وانظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (المتوفى: ٤٢٩هـ)، د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م، ٣٤٠/١.

أستودعُ اللهَ في بغداد لي قمراً   بالكرخ من فلك الأزرار مطلعه

يحوّر الخطيب بشكل بسيط بنية النص المستحضر؛ إذ يوظف وسيلة الاستبدال فيضع لفظ الوطن بدلاً من لفظ القمر، وهو بهذا التحوير البسيط حوّل سياق البيت وقلب مفاهيمه، حيث تتحول الحبيبة (القمر) من نصّ ابن زريق إلى (وطن) يأمل الخطيب أن يستعيد قوته، وعنفوانه، وعزّته فبيت ابن زريق يرتبط بخيبة فقدان الحبيبة، بينما بيت الخطيب يرتبط بخيبة وطن سرقت ثورته في ظلّ حكم عبد السلام عارف، الذي وصل إلى السلطة بمساعدة البعثيّين ثم ما لبث أن انقلب عليهم.

وتجدر الإشارة إلى أن الخطيب استحضر بيت ابن زريق في ثلاثة مواضع أخرى هي: في قصيدة (ولو رضيتُ خَلاءَ النفس) يشير إلى المعاناة والمأساة – في رأيه – بسبب الحكم الهاشمي وسياسته[١]:

«أستودعُ اللهَ في الأُردُنِّ لي وَطَناً»   رانَتْ على أُذْنِ الدنيا مَراثِيهِ

وفي المقطع المعنون بـ (عن رحلة السندباد في أوقيانوس الأحقاف) من مطوّلة (امنع الخمرة عني) يعبّر الخطيب عن الظلام الذي يخيّم على المنطقة العربية (الأحقاف)، بفعل مؤسساتٍ ثقافيةٍ مداهنةٍ ومنافقةٍ لتلك الأنظمة الفاسدة، دون وجود أمل يُعِين على الخلاص من هذا الواقع (ما لي قَمَرٌ بالكَرْخِ)، يقول[٢]:

جوفُ الليلِ مفتوحُ الذراعين ينادينا

وما لي قَمَرٌ بالكَرْخِ..

فاسمعْ جَوْقَةَ الشعرِ النُّواسِيّ تُغنّينا

«رُجُوعَ الشيخِ[٣]»..

وفي المقطع المعنون بـ (إن نحترق ننعتق) من (معلقة الخليل) يؤكد اعتزازه بالانتماء لوطنه فلسطين، يقول[٤]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٩/٢.

(٢) المصدر السابق، ٣٤/٣.

(٣) إشارة للكتاب المعنون بـ (رجوع الشيخ إلى صباه في القوة والباه) لأحمد بن سليمان الشهير بابن كمال باشا (إمام عالم تركي الأصل) ألّفه لإعانة من قصرت شهوته (علاج الضعف الجنسي) والمقصود بالباه: الجماع.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٨٦/٣.

أَســـتودِعُ الله حَـــوْلَ القُـــدسِ لـــي وَطَنـــاً وَمَعْشَـــراً، غيـــرُهم فـــي البـــالِ مِعشـــارُ

وفي قصيدة (سلامٌ لَكُنَّ إناثَ العروبة) يتوسَّم في المرأة العربية خلاص الأمة، ويدعوها إلى التفاعل مع حركة الإحياء القومي العربي بما تتحلّى به من شرف وكرامة وحنان حتى تنجب جيل النصر، يقول[1]:

سلامٌ لأَرحامِكُنَّ.. إناثَ العروبةِ..

قد وَهَنَ العظمُ من «زَكَرِيَّا الهزيمةِ»،

فاحمِلنَ، مِن وَحَمِ العِشقِ في اللَّـهِ، جيلَ القدر!!

يستحضر الخطيب قوله تعالى: ﴿ **قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا** ﴾[2] وهو هنا يتعمد إلصاق الهزيمة بجيل عجز عن استرجاع ما فقده من حرية وكرامة، حيث "يرمز العظم الواهن إلى التخاذل الذي سبب الهزيمة، و(زكريا) في القصيدة يتحول من دلالة فرديّة وشخصيّة إلى دلالة عامة تعبر عن جيل الهزيمة. وتحميل زكريّا دلالةَ الهزيمة لا يتفق مع السياق الأصلي"[3] للنص القرآني، فالتحوير البسيط في بنية النص المستحضر استطاع أن يؤدي رؤية الخطيب الخاصة في جيلٍ حاضر تأقلم مع الهزيمة، وفي أملٍ مرتبط بحبّ وعدالةٍ إلهيّة ستُنبِتُ جيلَ النصر.

وفي قصيدة (الخورنق) يؤكد الخطيب أن تغيير الواقع المظلم الذي تعيشه الأمة العربية يقتضي إرادةً صلبةً، وهِمّةً عاليةً، وعزيمةً قويةً، يقول[4]:

هَيْهاتَ، لن تُسمِعَ المَوْتَى النداءَ، ولا الصُّمَّ

الدعاءَ، وَمَن قد عاشَ ماتَ، ومن قد ماتَ

فاتَ، وآتٍ وحدَهُ الآتِ، ما مِن ذاهبٍ آبَ،

حتى يَحفِزَ الهِمَما

يستدعي الخطيب قوله تعالى: ﴿ **إِنَّكَ لَا تُسْمِعُ الْمَوْتَى وَلَا تُسْمِعُ الصُّمَّ الدُّعَاءَ إِذَا وَلَّوْا مُدْبِرِينَ** ﴾[5] ويعمد إلى تحويرٍ بسيط عبر النفي بـ (لن) لا النفي بـ (لا) كما في النص القرآني، وإضافة مفردة (النداء). ويأتي التحوير في إطار ذمّ السكوت عن الحق والرضى بالباطل، وعدم اتخاذ الفعل اللازم لمواجهة غطرسة الحكّام

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٤١.

(٢) مريم: ٤.

(٣) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٣.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٩٣.

(٥) النمل: ٨٠.

والمحتلين على حدٍ سواء، وكأنها هي ذات الحالة التي واجهت النبي ﷺ عندما دعا كفار قريش إلى الإسلام. وفي نهاية المقطع يستحضر الخطيب خطبة قُسّ بن ساعدة الإيادي في سوق عكاظ قبيل البعثة، والتي يقول فيها: **(يَا أَيهَا النَّاس اسمعوا وعوا فَإِذا وعيتم فانتفعوا إِنَّه من عَاشَ مَاتَ وَمن مَاتَ فَاتَ وكل مَا هُوَ آتٍ آت)**[١].

إن تعالق التناص القرآني مع التاريخي "يضاعف من حدّة التوبيخ والتقريع للمخاطبين في القصيدة: فهم جاهلية هذا العصر بانصرافهم عن التفكّر والتدبر بما يؤول إليه مصير الأمة. وهم كذلك المعرضون عن صوت السماء واتباع أوامر الله بالجهاد في سبيله، فلا هم يعقلون الحياة والمصير، ولا هم معتصمون بأوامر الله ونواهيه"[٢].

أما الاقتباس المحوّر تحويراً مركباً فيكون فيه التحوير أكثر حضوراً من التحوير البسيط؛ إذ إن الشاعر عندما يستحضر "النص الغائب في صيغته التركيبية، فإن التأثير الفني له يدخل مسارب القصيدة، ولا يقف عند حدود استنساخ جمل بعينها، أو تكرار أساليب محددة. إنك تجد روح النص المستدعى ولا تجده في آن، فهو يتغلغل في مسامات النص وخلاياه، تجده طافياً على السطح، وكلما اقتربت منه جذبك إلى عمق أسلوبه، وهو بذلك يحمل رؤيا وموقفاً شعورياً يحاول الشاعر إشراكنا معه في قراءتهما"[٣].

ومن الاقتباس المحور تحويراً مركباً قول الخطيب في قصيدة (عرش الفداء)[٤]:

أَيُّهــذا التــاريخُ مَــن يكتــبُ المجــدَ ... كهــذي الأَنامــلِ الســمحاءِ
لَــكَ عنــي بالقــدسِ، فاســأَلْ تُحَــدِّثْكَ ... إذا كنــتَ جــاهلاً أَنبــائي

يستحضر الخطيب قولَ طَرَفَة بن العبد في معلّقته[٥]:

سَــتُبْدِي لَــكَ الأَيَّــامُ مَــا كُنْــتَ جَــاهِلا ... وَيَأْتِيــكَ بِالأَخْبَــارِ مَــنْ لَــمْ تُــزَوِّدِ

---

(١) خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م، ج٢، ص٨٩-٩٠.
(٢) التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢١٦.
(٣) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، ص٥٤٥.
(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧٨/١.
(٥) ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب ولطفي السقال، المؤسسة العربية – بيروت، إدارة الثقافة الثقافة والفنون – البحرين، ط٢، ٢٠٠٠م، ص٥٨.

يبدو التحوير من خلال المقاربة اللغوية بين لفظي (الأخبار/ الأنباء) وتركيبي(يأتيك/ تحدثك) مع الإبقاء على تركيب (كنت جاهلاً)، ويوظف الخطيب التحوير في سياق إظهار عظمة أبناء فلسطين والقدس، الذين كتبوا بدمائهم تاريخ البطولة، بينما طرفة يؤكد حقيقة انكشاف الأمور بفعل تناوب الأيام وتعاقبها.

وفي تقسيمة (إلى صاحب جلالة) يسخر الخطيب من الأنظمة الحاكمة بقوله[١]:

يــا مَليــكَ المُلــوكِ، يــا مُمْطِــرَ القُــدسِ وُعُـــــوداً.. وَمُوعِـــــداً لِلِفـــــرَنجِ

خَفِّـــفِ الـــوَطْءَ، مـــا أَظُنُّـــكَ إلا بَيْـــدَقاً فـــي مُرَبَّـــعَ الشَّطرَنْـــجِ!!

يتناصّ الشاعر هنا مع قول أبي العلاء المعري[٢]:

خَفِّـــفِ الـــوَطْء مـــا أظُـــنّ أديـــمَ الأرْضِ إلاّ مِـــنْ هَـــذِهِ الأجْســـادِ

يظهر التحوير من خلال تغيير طرفي الاستثناء بإلا مع الإبقاء على تركيب (خفف الوطء) ويكشف هذا التحوير عن مفارقة دلالية؛ فالخطيب " يسخر من الحكام الذين (يقولون ما لا يفعلون) فوعودهم للقدس بالحرية والخلاص، تنفيها وعودهم وإخلاصهم للفرنج (الاحتلال وأعوانه). والحكام على الرغم من كثرتهم في الخريطة السياسية، إلا أن قيمتهم أو تأثيرهم يشبه قيمة (البيدق) في لوحة الشطرنج، والبيدق (الجندي) أضعف قطع الشطرنج على الرغم من كثرته. وفي مقابل سياق السخرية يأتي قول المعري الذي يجسد موعظة تختزل فلسفة الحياة والموت، حينما يخاطب الإنسان المتكبر المختال بنفسه، مذكرا إياه بأنه يختال على أرض ترابها من أجساد أناس كانوا يعتدّون بأنفسهم، فصاروا ترابا يطأه الأحياء!!"[٣].

وفي قصيدة (أنهض من جنازتي وأمشي) يدحض الاتهامات التي توجه إلى الشعب الفلسطيني ومسيرة نضاله، ويردُّ على مطلقي تلك الاتهامات بأنهم ليسوا بعيدين عن الوقوع في الزلل، وأنهم يتحمّلون جزءاً من جريمة التكالب على هذا الشعب، يقول[٤]:

ولم أَزل أُساقُ من مرحلةٍ، لِمرحلهْ

أَجُرُّ ثِقَلَ الصليبْ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٢٥.

(٢) سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٣٧٦=١٩٥٧م، ص٧.

(٣) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٦.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٨٧.

وأَستحيلُ جمرةً، فثورةً، فجلجلهْ

خلاصَ موطني الحبيبْ

قُلْ عَنِّيَ الطفلَ الذي يُوسَمُ من حليبِـهِ

أَو سَمِّني قتيلَ حُبْ

بي جَسَدُ المسيحِ مُوْثَـقاً على صليبِهِ

في عالمٍ بدونِ قَلبْ

يا راجمي شعبَ فلسطينَ على ذُنوبِهِ

من مِنكُمُو بدون ذَنبْ !!..

يستحضر الخطيب قول المسيح عليه السلام لمن أرادوا أن يرجموا امرأة زنت: **(مَنْ كَانَ مِنْكُمْ بِلاَ خَطِيَّةٍ فَلْيَرْمِهَا أَوَّلاً بِحَجَرٍ!)**[1]، والتناص هنا يعكس طرفيْ الشرط، ويعيد ترتيبهما، ويوجه الخطاب نداءً واستفهاماً إلى ذلك الطرف الذي يتعمد إلقاء التهم دون التحري والموضوعية. وتبدو المقاربة اللغوية بين النصين من خلال: (راجمي/ فليرمها – بدون ذنب/ بلا خطية)، ويأتي هذا الاقتباس المحوّر بُعيْد تقمُّص الخطيب للفلسطيني عموماً في عذاباته وجراحاته، فيستحضر الصليب مُسْقِطاً إياه "على المعاناة موحّدا بين الإنسان والمسيح عذابا، وبين الأرض والصليب احتلالا، وهو يرى المعاناة محفّزا لا يستأصل روح التفاؤل، ولا يحطم روح المقاومة"[2].

وفي المقطع المعنون بـ (مشهدُ تَعرِيَةٍ مجانيَّة لمفاتنِ الآثام) من مطوّلة (امنع الخمرةَ عني) يقول[3]:

دعني الآن لا أذرفْ دموع القلبِ

لم أفهم لُغَى الأَنجُم في ليلٍ كموجِ البحرِ

قد أَرخى سُدولَ العُهْرِ

مَدَّ الأُفقِ..

غَوْرَ العُمْقِ..

فاستَرْخِ، ولا تأسَ على ماضٍ..

ولا يـهربْ بك الحُلْمُ إلى آتٍ..

وَعِشْ في بُؤبؤِ اللحظةِ..

---

(١) يوحنا، ٨/٧.

(٢) يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، ص١١٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٨.

في اللَّذَّةِ..

يستدعي الخطيب قول امرئ القيس في معلقته[1]:

ولَيْـــلٍ كَمَـــوْجِ البَحْـــرِ أَرْخَـــى سُدُوْلَـــهُ   عَلَـــيَّ بِأَنْـــوَاعِ الـهُمُـــوْمِ لِيَبْتَـلِـــي

يبدو التحوير هنا عن طريق الإضافة والاستبدال، أما الإضافة فتتمثّل في التركيب المنفي مع بداية السطر الشعري (لم أفهم لغى الأنجم)، وفي حرف التوكيد (قد)؛ وأما الاستبدال فيتمثل في الإتيان بلفظة (العهر) بدلا من الضمير العائد على الليل في بيت امرئ القيس (سدوله). ويأتي هذا التحوير جزءاً من تعبير الخطيب عن نقمته من هذا الفساد الذي يعتري جسد الأمة العربية، وانغماس زمرتها الحاكمة في ملذاتهم، وانشغالات الناس بنوازعهم بعيداً عن الاكتراث بالقضايا المصيرية في الحق والحرية والعدالة؛ بينما السياق في بيت امرئ القيس دالٌّ على توارد الأفكار، والهموم التي تؤدي إلى عدم الإحساس بالزمن.

وهكذا كان التناص الاقتباسي المحوّر أكثر تعميقاً لدلالة النصّ الشعري من التناص الاقتباسي الكامل؛ بحكم اعتماده بشكلٍ أوسع على محاورة النص المستدعَى، وقلب دلالته الأصلية.

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص١٨.

المبحث الثاني: التناص الإشاري

ويُقصد به استحضار نصٍ أياً كان مصدره، سواء أكان قصيدة شعرية، أم نصاً نثرياً، أم أسطورة، أم حادثة تاريخية معينة، أم نصاً من التراث الشعبي... عن طريق الإشارة المركزة، بحيث تغدو هذه الإشارة، بمثابة الإحالة أو القرينة لتلك النصوص، من دون أن يكون لها حضورٌ لفظي كامل، أو محور، في النصوص اللاحقة. ويعتمد غالباً هذا الشكل على لفظةٍ واحدةٍ أو لفظتين مما يثير وجدان المتلقّي، ويحيله إلى أجواء النص المستحضر بسرعة فائقة، عبر التكثيف والايجاز مع الدقة في التعبير[١].

وعليه فإن بعض مادة النص المستدعى تتسرب إلى النص الحاضر " ليشعر المتلقي بحضور نص غائب وعدم حضوره في الوقت ذاته، فهو حاضر بإيراد لفظ أو عبارة أو تركيب أو إشارة منه، لكنه في المجمل يختلف عن سياقه الذي ورد فيه، فلا يكون ما يرد في النص الجديد تضميناً أو أخذا... ولكن بوجود روح النص وتمثيله لموقف ما، ينجح الشاعر في عقد صلةٍ بينه وبين موقف معاصر؛ ليتحوّل إلى جزءٍ من التشكيل الفني، دون أن يفقد هذا التشكيل الامتداد الدلالي الذي يجمع بين الماضي والحاضر"[٢] وهذا الامتداد والتساوق الدلالي مِحْوَرُ تشكيل الشاعر لأدواته اللغوية والفنية.

ويعدّ هذا التناص الإشاري/الإيحالي أقل ظهوراً مقارنةً بالتناص الاقتباسي، فهو "لا يعلن عن وجود ملفوظ حرفي مأخوذ من نصّ آخر، ومندرج في بنيته بشكل صريح، كلي ومعلن، وإنما يشير إليه، ويحيل الذاكرة القرائية عليه، عن طريق وجود دال من دواله، أو شيء منه ينوب عنه"[٣]؛ فيعيد صياغة المتناص ويفكك بناه التركيبية والدلالية، ويوزعها في فضاء النص الحاضر عبر إزاحة ما لا يتوافق منها مع الرؤية الشعرية المطروحة، والابقاء على جزءٍ يسير دالّ يحيل إلى النص السابق أو سياقة ودلالاته[٤].

وقد تتشكّل الإشارة أو الإحالة من خلال الكلمة، أو طريقة التركيب، أو الصورة، فمن التناص الإشاري من خلال الكلمة قول الخطيب في مغنّاة (أنا القدس)[٥]:

القدس: أَنا القدسُ ، فِيَّ الأَسيرةُ، والآسِرهْ

وَبي وَعْدُ «بـَدْرٍ»، ومُعجِزَةُ «الناصِرَهْ»

---

(١) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٧١.

(٢) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، ص٥٢١.

(٣) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، ص٩٥.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص١٣١.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٦٧/٣.

جوقة (١): وَهُمْ مَنْ تَدورُ على رأسِهِ الدائرةْ

«لقد أَفْسَدُوا مَرَّتينِ، وهذي هِيَ الآخِرهْ»!!

يُبتَدأ المقطع من خلال المفارقة بين الأنا والآخر في سياق ديني تاريخي، فضمير المتكلم في البيت الأول يمثل صوت الأنا الرامزة إلى القدس في تعاليها على جراحها وثقتها بالنصر، وضمير الغائب في البيت الثاني يمثل صورة الآخر الرامز إلى المحتلّ الصهيوني في حتمية زواله بسبب طغيانه وظلمه. وتحيل مفردات البيت الأول إلى وعد الله ﷻ المسلمين بالنصر في معركة بدر في قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللَّهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللَّهُ أَنْ يُحِقَّ الْحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ**﴾[١]، كما تحيل إلى بشارة الملاك جبرائيل عليه السلام لمريم العذراء، وهي في الناصرة بولادة عيسى[٢]، وأيضاً تحيل لفظة (الدائرة) في البيت الثاني إلى الأسلوب القرآني: ﴿**عَلَيْهِمْ دَائِرَةُ السَّوْءِ**﴾[٣] والذي تكرر مرّتين في القرآن الكريم ومثله قول الحكمة: (عَلَى الْبَاغِي تَدُورُ الدَّوَائِرُ)[٤]. وتأتي إشارة الخطيب هذه للتأكيد أن زوال المحتلّ وهلاكه أمرٌ لا مناصّ منه؛ ليأتي التناص الاقتباسي المحوَّر في نهاية البيت الثاني موضحاً لتلك الحتميّة المستوحاة من قوله تعالى: ﴿**وَقَضَيْنَا إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ فِي الْكِتَابِ لَتُفْسِدُنَّ فِي الْأَرْضِ مَرَّتَيْنِ وَلَتَعْلُنَّ عُلُوًّا كَبِيرًا فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ أُولَاهُمَا بَعَثْنَا عَلَيْكُمْ عِبَادًا لَنَا أُولِي بَأْسٍ شَدِيدٍ فَجَاسُوا خِلَالَ الدِّيَارِ وَكَانَ وَعْدًا مَفْعُولًا ثُمَّ رَدَدْنَا لَكُمُ الْكَرَّةَ عَلَيْهِمْ وَأَمْدَدْنَاكُمْ بِأَمْوَالٍ وَبَنِينَ وَجَعَلْنَاكُمْ أَكْثَرَ نَفِيرًا إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا**﴾[٥].

ومن التناص الإشارة من خلال طريقة التركيب قول الخطيب في قصيدة (الخورنق)[٦]:

حتى تُفَكَّ عن النُّعمانِ – (وهو معاً كلُّ

---

(١) الأنفال: ٧.

(٢) انظر: إنجيل لوقا، ١/٢٦–٣١.

(٣) الفتح: ٦. والتوبة: ٩٨.

(٤) مجموع الفتاوى، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني (المتوفى: ٧٢٨هـ)، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية – المملكة العربية السعودية، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م، ٨٢/٣٥.

(٥) الإسراء: ٤–٧.

(٦) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩٥/٣.

النَّعامينِ–كلٌّ في خَوَرْنَقِهِ جَبْرَ الإقامةِ) –

طِلَّسماتُ أَرتِجَةٍ[1]، عَهِدنَ، قبلَ جَديسٍ،

أُختَها طَسَما

يبدو التناص هنا قائماً على الجمع بين الاستدعاء التاريخي والأدبي، في سياق التأكيد أن سياسة الطغاة واحدة منذ القدم (عهد جديس وطسم) إلى عهد الحكام الحاليين الفاسدين، ويحيل التركيب في (أختها طسما) إلى قول ابن عبدون في رثاء ملوك بني الأفطس[2]:

واسترجعت من بني ساسان ما وهبت	**ولم تدع لبني يونان من أثر**
واتبعت أختها طسماً وعاد على	**عادٍ وجرهم منها ناقض المدر**

فابن عبدون يعدّد الدول والملوك الذين أبادهم الدهر بحوادثه، ونكباته، والخطيب يوضّح مآلَ الظالمين؛ منذ جديس وطسم مروا بالنعمان بن امرئ القيس وصولاً إلى طغاة عصرنا.

وفي قصيدة (الشرق والأصنام)[3] يجمع الخطيب بين التناص الإشاري في طريقة التركيب وفي الصورة يقول الخطيب[4]:

أنتَ حُرٌّ، فما يُضيرُكَ موتٌ	**رُبَّ موتٍ يرتدُّ عنه الفَناءُ**
رُبَّ حتفٍ تَمَثَّلَ الخُلدُ فيه	**وَتَمَنَّى لو ذاقَهُ الأَحياءُ**
يَنزِفُ الشرقُ من جِراحِ الليالي	**وعلى رَحْبِهِ تسيلُ الدماءُ**
والسياطُ الحمراءُ تَعملُ فيه	**أَينَ، أَينَ، الحُرِّيَّةُ الحمراءُ**

يشير التركيب في(رب موت/ رب حتف) إلى قول المتنبي[5]:

---

(١) طِلَّسْمات وطَلاسِم جمع طِلَّسْم وهو شيء مُبْهَم، وسِرّ مُطَلْسَمٌ ، وحِجابٌ مُطَلْسَمٌ ، وذاتٌ مُطَلسَمٌ : غامض. انظر: المعجم الوسيط، ٥٦٢/٢. وأرتجة قياسا على الجمع (أفعلة) من رتاج بمعنى الْبَاب الْعَظِيم والجمع رُتُج. انظر: المعجم الوسيط، ٣٢٧/١.

(٢) انظر: نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري، ١٩١/٥.

(٣) القصيدة نظمها الخطيب إثر الانقلاب على ثورة الدكتور محمد مُصَدِّق في إيران والذي حاول تحجيم النفوذ الغربي، كما يوضح الخطيب في إضاءة القصيدة. انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٨/١.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٩/١–٩٠.

(٥) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٢١٦/٤.

ذَلّ مَـــــنْ يَغْـــــبِطُ الـــــذّليل بعَـــــيشٍ   رُبّ عَـــــيشٍ أخَـــــفُّ منْـــــهُ الحِمـــــامُ

تتبدّى الحوارية بين النص الحاضر والنص الغائب، من خلال المغايرة في التركيز على طرفي المعادلة الفكرية بين الموت والحياة، فالمتنبي يرى الحياة بذلّ أنكى من الموت، بينما الخطيب يركز على طرف الموت كون الموت بعز سبيلاً للخلود؛ وعليه فإن هذا الحوار " يقوم على توازي السياقين الشعري / الحاضر، والتراثي / الغائب، ليقوم الشاعر بعملية انزياح للنص المستدعى، وفي هذه العملية تنتج الدلالة الجديدة ليخفي النص المعاصر وراءه معاني ودلالات تعكس رؤى داخلية عند الشاعر. لتتحول عملية التناص إلى وسيلة موضوعية / فنية تؤكد دور الذاكرة في صناعة الحاضر والمستقبل"(١). ولأجل الحرية التي يدعو إليها الخطيب يلزم تحمّل المعاناة والجراح؛ ومن هنا يأتي التناص الإشاري في الصورة من خلال استدعاء صورة (الحرية الحمراء) في بيت شوقي(٢):

وَلِلحُرِّيَّـــــــــةِ الحَمـــــــــراءِ بـــــــــابٌ   بِكُـــــــلِّ يَـــــــدٍ مُضَـــــــرَّجَةٍ يُـــــــدَقُّ

وذات الصورة قد تكررت في موضع آخر لدى الخطيب من قصيدة (عرش الفداء)(٣):

مـــــن عُـــــروقِ الأحـــــرار تنـــــزفُ حمـــــراءَ   بِلَـــــــوْنِ الحرِيَّـــــــــةِ الحمـــــــــراءِ

كل ذلك يأتي لدى الخطيب في سياق الدعوة إلى الثورة، والتمرّد على الظلم والفساد لذا تتضمّن الأبيات ألفاظا دالةً على (النزف/ الجراح/ الدماء). ويشار إلى أن الخطيب استدعى بيت المتنبي السابق نفسه في قصيدة (عِمْ صباحاً لبنان)، يقول(٤):

رُبَّ إغفـــــــاءَةٍ بِحِضْـــــــنِكَ، مَوْتـــــــاً   يَتَشَـــــــهَّى مَـــــــذاقَها الأَحيـــــــاءُ

وفي مقطع (بكائية) من قصيدة (المدينة السافلة) يؤكد الخطيب على معاناة الفلسطيني في احتلال أرضه وتشرذم أمته، يقول(١):

---

(١) التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، ص٥٢٢.
(٢) الشوقيات: الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م، ٧٧/٢.
(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧٩/١.
(٤) المصدر السابق، ٢١٠/٣.

ذِراعُ يَسوعَ واهِيةٌ

تَنِزُّ دماً على الخَشبِ..

وعينـاهُ سراجُ مغارةٍ يبكي

بلا هُدُبِ..

ومُشْرَعَةٌ يَداهُ

كَمَن يَحِنُّ إلى عنـاقِ أَبِ

فَلِمْ صـاغوا علـى فَوْدَيْهِ

تـاجَ الشوكِ، من ذهبِ؟!..

ودافِقُ جُرْحِـهِ شَفَقٌ

بأعلى الطُّورِ، لـم يَغِبِ!!..

لأنَّ يَسُوعَ، رُوحُ اللَّـهِ،

في عرقٍ، وفي عَصَبِ..

لِذاكَ.. يَظَلُّ يَقتلُهُ اليهودُ..

يَمُوتُ.. في العربِ!!..[1]

تحيل صورة (تاج الشوك) إلى إكليل الشوك الذي وضع على رأس المسيح عليه السلام قبيل صلبه – كما في اعتقاد المسيحيين – والذي يرد في النص الإنجيلي: (وَضَفَرَ الْعَسْكَرُ إِكْلِيلاً مِنْ شَوْكٍ وَوَضَعُوهُ عَلَى رَأْسِهِ، وَأَلْبَسُوهُ ثَوْبَ أُرْجُوَانٍ)[2]. والخطيب يقارب هنا بين معاناة فلسطيني العصر وفلسطيني التاريخ، ممثلاً بالمسيح عليه السلام ويبدو التقارب اللغوي بين مفردتي (تاج/ إكليل) واضحاً. ويكرر الشاعر في مواضع أخرى[3] استدعاء النصّ الإنجيليّ ذاته، ويظهر في بعضها المفردة الإنجيلية (إكليل).

وفي مقطع (آلتنا الحدباء) من قصيدة (الطريق إلى يافا) يشير إلى مأساة الاغتراب عن فلسطين، والنزوح إلى الأردن الذي ابتغى الفلسطيني أن يكون مأوى له، وطريقاً للعودة ثانيةً إلى فلسطين بيد أن بعض الجهات تاجرت بمعاناة ذلك الفلسطيني، يقول[4]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٤٠-٤١.

(٢) إنجيل يوحنا، ١٩: ٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/ ٢٧٣، ٢٧٩ و ٣/ ١١٦، ١٣٩، ١٥٦.

(٤) المصدر السابق، ٢/٨٩-٩٠.

يومَ غاب الضَّوءُ عن يـافـا،

انتجعنا الشرقَ، واجتَزْنا لِعَمَّانَ الشريعهْ

ضَرْعُنا جَفَّ، ولا زرعَ،

وأَربى القحطُ في أَرواحنـا العُمْيِ الـوجيعهْ

والدروبُ احتقنت مَوْتَـى،

وكنـا البائعينَ الأرضَ، والأرضَ المبيـعـه

كيف ضَيَّعنـا زمـانَ الوصل،

ضيَّعنـاهُ.. غَشَّينا على الإثـمِ الذريعـه

أرضُـنا، آلتُنـا الحدباءُ

تَطوينا، وَ مَمْشـانا على الأرضِ الخديعه!!

تظهر هنا قدرة الخطيب على السيطرة على المتناقضات وصهرها وفق رؤيته الشعرية، حيث تحيل صورة (زمان الوصل) إلى قول لسان الدين بن الخطيب في موشحته[1]:

جـــادَكَ الغيْـــثُ إذا الغيْـــثُ هَمـــى،	**يـــا زَمـــانَ الوصْـــلِ بالأنـــدَلُسِ**
لـــمْ يكُـــنْ وصْـــلُكَ إلاّ حُلُمـــا،	**فـــي الكَـــرَى أو خِلسَـــةَ المُخْـــتَلِسِ**

فابن الخطيب يشتاق لفترة قصيرة قضاها مع محبوبته في غرناطة الأندلس، ويدعو لهذا الزمن بالسقيا ويتمنى لو طال أكثر، ولكن الخطيب يرثى زماناً قضاه في وطنه قبل أن يضيّع العرب فلسطينهم عبر ذرائع التخاذل ومؤامرات الأنظمة (خديعة)؛ لذا تحيلنا نهاية المقطع إلى قول كعب بن زهير في قصيدة البردة[2]:

كُـلُّ ابْـنِ أُنْثَـى وإنْ طالَـتْ سَـلامَتُهُ،	**يَوْمـاً علـى آلَـةٍ حَـدْباءَ مَحْمـولُ**

(١) ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، تح: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م، ص٧٩٢.

(٢) شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن بن الحسين بن عبيد الله السكري، تح: عباس عبد القادر، منشورات دار الكتب والوثائق القومية – مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط٣، ١٤٢٣ هـ= ٢٠٠٢م، ص١٩.

فكعب بن زهير يأتي بصورة (الآلة الحدباء) في سياق التعبير عن حتميّة مآل ابن آدم إلى الموت، بينما الخطيب يأتي بها في إطار التعبير عن وطنٍ مكلومٍ مثخنٍ بالجراحات في ظلّ انقسام العرب وتآمر الأنظمة. وتجدر الإشارة إلى أن الخطيب استدعى بيت لسان الدين بن الخطيب في موضع آخر في قوله من قصيدة (المدينة الضائعة المفتاح)(١):

كنتُ بالأَمسِ إذا أَحزنُ أَبكي

وإذا أَفرحُ.. أَبكي..

كان سُهْدُ الليلِ تاريخي

وحزنُ الأَرضِ مُلكي..

ثم يوماً، جِيءَ بي لِلطُّورِ

في ثُلَّة حُرَّاسٍ.. وفي إكليلِ شوكٍ..

يومَ أَن نُودِيتُ – من دونِ بَرَبَّاسَ –

وسُمّيتُ لدى الشرطةِ باسمي

خانني الدمعُ.. إذ الدمعُ غشَا مُقلةَ أُمي!!..

وهكذا فإن اكتشاف النص الغائب في التناص الإشاري، يتطلب من المتلقّي تعيين الاشارات، أو العلاقات، أو القرائن التي تصل بين النص الحاضر والنص الغائب، ويبدو أن لجوء الخطيب للتناص عبر الإشارة السريعة، والمركزة يرجع إلى طبيعة الموقف الشعري الذي يتبناه في نصه.

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٣/٢.

المبحث الثالث: التناص الامتصاصي

ويُقصَدُ به استيعابُ مضمونِ نصّ سابقٍ أو مغزاه أو فكرتِه، ثم إعادة صياغة هذا المغزى أو المضمون أو الفكرة، من جديد بعد امتصاصه وتذويبه، من دون أن يكون في النص الجديد حضورٌ لفظيٌّ واضحٌ، أو ذكرٌ صريحٌ للنص السابق حيث تبدو عملية امتصاص وتشرب النصوص السابقة غير محددة بقواعد أو ضوابط تعين على اكتشافها، فمعالم النصوص السابقة تتنازعها جدلية الخفاء والتجلي، تبعا لقوة ذوبانها في النصوص اللاحقة[1]، فالتناص يعتمد في أحد جوانبه على "تعايش النصوص وتعالقها ضمن فاعلية فنية وحساسية شعرية قادرة على التداخل مع الآخر والتفاعل معه وفًقا لجدلية الإزاحة والإحلال التي تتوخى استدعاء تجارب وأفكار متباينة وامتصاصها وإعادة صياغتها ضمن رؤية فنية تتجاوب مع تجارب المبدع وانفعالاته، وتكشف عن طاقات تأويلية متجددة"[2].

ومن هنا تظهر الحوارية بشكل كبير إما في سياق المغايرة، أو المخالفة " فالمجال التناصي مجال حواري، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع ذلك لأن النصّ ينجح، أو يتحقّق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي ،وتدميرها في نفس الوقت... فالنصّ الشعريُّ ينتج في حركة معقدة، من تأكيد النصوص الأخرى، ونفيها في آن واحد"[3]؛ وعليه فالتناص الامتصاصي أكثر أشكال التناص عمقاً لأنه يعمل على تخريب معمار النص السابق تركيبياً، ودلالياً ويراوغ المتلقي بتخفيه وعدم ظهوره عبر اختزاله لمضامين التناص بشكل مكثف، وعملية التكثيف هذه تؤدي إلى ذوبان البنية الشعرية للنص المستدعى "حتى لا ندري – أحياناً – متى تبدأ إحداهما، ومتى تنتهي الأخرى، إذ إنهما ينصهران في بوتقة الإبداع، ليستحيل الدخيل إلى عنصر أصيل بفعل الهيئات المصاحبة التي تمنع لفظه"[4].

ومن التناص الامتصاصي قول الخطيب في قصيدة (العيد يأتي غداً)[5]:

اغـــــتصاباً، لا مِـــــن دَوِيِّ الحنـــــاجرْ!!   مِـــن دَوِيِّ الرصـــاصِ يُغتَصـــبُ المجـــدُ

يستلهم الخطيب في بيته مضموني نصين سابقين لا نصّ واحد؛ فهو يتماهى مع المتنبي في قوله[6]:

---

(١) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٨٠-١٨١.

(٢) التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البنداري وعبد الجليل حسن صرصور وعبلة ثابت، ص٢٤٤.

(٣) أفق الخطاب النقدي دراسات: نظرية وقراءات تطبيقية، د. صبري حافظ، ص٦٠.

(٤) مناورات الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٩٩٦م، ص٥٠.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٥٤.

(٦) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٢/٢٥٣.

وَلا تَحسَبَنَّ المَجدَ زِقّاً وَقَينَةً فَما المَجدُ إِلّا السَيفُ وَالفَتكَةُ البِكرُ

كما يتماهى نصّ الخطيب نفسه مع نصّ أمير الشعراء (أحمد شوقي) في قصيدة (سلوا قلبي) التي نظمها في ذكرى المولد النبوي(١):

نَبِيُّ البِرِّ بَيَّنَهُ سَبيلاً وَسَنَّ خِلالَهُ وَهَدى الشِعابا
وَعَلَّمَنا بِناءَ المَجدِ حَتّى أَخَذنا إِمرَةَ الأَرضِ اغتِصابا
وَما نَيلُ المَطالِبِ بِالتَمَنّي وَلَكِن تُؤخَذُ الدُنيا غِلابا

تبدو مفردة (المجد) ظاهرة في بيتي الخطيب والمتنبي؛ إذ هما يجدان في القوة والثورة طريقاً للعزة والكرامة، بيد أن المتنبي يفارق بين المجد من ناحية، والفساد من ناحية أخرى، في حين أن الخطيب يفارق بين المجد من ناحية، والخطب الجوفاء والإعلام المزيف من ناحية أخرى.

وتبدو مفردتا (المجد/ اغتصاباً) ظاهرتين في بيتي الخطيب وشوقي، وبينما شوقي يؤكد أن السعي والعمل له دوره في الوصول إلى المجد، وتحقيق الغايات المنشودة؛ فإن بيت الخطيب يكتنفه دعوة للثورة والتمرد بشكل أكثر حدّة.

وفي قصيدة (لص بغداد) يقول الخطيب(٢):

نُعطي إلى الأرض من جَوارِحنا دَفْقَ الفُراتينِ.. كيفَ نُخْصِبُها؟!
نُغلِي مُهورَ العُلى، فَتَطْلُبنا لِأننا.. بِالدماءِ نطْلُبُها

يستحضر البيتُ الثاني بيتَ أبي فراس الحمداني الذي يقول فيه(٣):

وَنَحْنُ أُنَاسٌ، لا تَوَسُّطَ عِنْدَنَا، لَنَا الصّدرُ، دُونَ العالَمينَ، أو القَبرُ
تَهُونُ عَلَيْنَا فـي المَعَالي نُفُوسُنَا، ومَنْ خطَبَ الحسناءَ لَمْ يُغْلِها المهرُ

---

(١) الشوقيات: الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي، ٧١/١.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩١/١.
(٣) ديوان أبي فراس الحمداني، ٢١٤/٢.

تبدو المقاربة اللغوية بين مفردتي (العلى/المعالي)، والفخر ينسج ملامح النصّين بدلالاته اللغوية، وقيمه التعبيرية بيد أن المخالفة الدلالية تظهر من خلال النفي في بيت الحمداني (لمْ يُغْلِها المهرُ)، والإثبات في بيت الخطيب (نغلي مهور العلى).

ويستدعي الخطيب بيت الحمداني السابق في موضع آخر من قصيدة (لسورية السيف والملعب)[1]:

حَلَفْتَ وَفيَّاً يَمينَ السلاحِ — فَرَجْعُ الصواعقِ ما تُقسِمُ

وغمَّستَ بالضَّوءِ لونَ الجراحِ — فَوَعْدُ الصباحِ الذي تَرْسُمُ

وأَغليتَ مَهْرَ العُلَى بالشهيدِ — وغايةُ جُودِ الكَمِيِّ الدَّمُ

والخطيب هنا يتقارب دلالياً مع نصّ الحمداني؛ إذ سياق النصين هو الفخر. ومن التناص للنصوص القرآنية قول الخطيب في قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)[2]:

وها هُما، من تَلْعِ سِنجارَ، تُمَسِّدانِ قَمَرا

وتُذهِلانِ الجِنَّ، والنجومَ، سُوَرا

وتَدْعُوَانِ اللّـهَ.. أَن يسوقَ قَدَرا..

– «فما تُريدُ؟..

– «ما أُريدُ، يا مولايَ:

«أَن أَشِيعَ في عُلاكَ بَدَدا

«أُريد جبريلاً.. وتنزيلاً..

«وخيلاً لا تُرى.. وَمَدَدا

«أُريد أن أَصوغَ أُقنُومَيْنِ

«في هَواكَ.. أَحَدا..

«أُريد، يا مولايَ، بَعْدُ

«أَن أَصبَّ دجلةً.. في بَرَدى !!..

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٨٠.

(٢) المصدر السابق، ٣/١٤٧–١٤٨.

يأتي المقطع في سياق حلم الخطيب بالحرية، والعدالة، والوحدة العربية، حيث يربط حلمه هذا بظلال دينية مستوحاة من أسماء سور قرآنية (القمر/ الجن/ النجوم)، ومن قوله تعالى: ﴿ ثُمَّ أَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَى رَسُولِهِ وَعَلَى الْمُؤْمِنِينَ وَأَنْزَلَ جُنُودًا لَمْ تَرَوْهَا وَعَذَّبَ الَّذِينَ كَفَرُوا وَذَلِكَ جَزَاءُ الْكَافِرِينَ﴾[1]، وقوله تعالى: ﴿ بَلَى إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾[2]؛ لذا – في ظل الضعف والتشتّت العربي – يطلب الخطيب المدد من رب العالمين بملائكته وجنوده، الذين سبق أن أنزلهم لمؤازرة المؤمنين دون أن يروهم. ويبدو واضحاً التقارب اللغوي بين لفظ (الخيل) في نص الخطيب، ولفظ (الجنود/الملائكة المسوّمة) في النص القرآني فالخيل معقود بنواصيها الخير وهي أيضاً وسيلة في المعارك، وقد ساعد الحوار على "تنامي البنية الدرامية داخل النص، وعمّق من حالة التوهج والتوتر النفسي لدى الشاعر وقد انعكس ذلك على بنية النص ومنحه طاقة درامية واضحة"[3].

وهكذا فإنه في التناص الامتصاصي تغري روحُ النصّ المستدعَى المتلقّي، أكثر من بنيته؛ إذ تتغلغل تلك الروح بين ثنايا النص الغائب؛ لتصبح نقطةُ التقاطع بين النصين بؤرةُ امتزاجٍ تجمعُ الذاكرة ببعديها العام والخاص[4]، وتعبر عن سياقات المرحلة المعاصرة ضمن رؤية الشاعر ومواقفه.

وفي قصيدة (الطريق إلى محمد) يدين الخطيب الانهزامية والانتهازية، التي يعاني منها النظام، والمواطن، والمثقف العربي على حد سواء، يقول[5]:

لكـنْ، عَطَفـتُ علـى «الأَنـباطِ» راحِلَتـي	**لِأَبْلَـقٍ جاهِلِـيِّ النَّـقْشِ يَرجِـعُ لـي**
خَـزائِني فيـهِ صُـوَّانٌ، وآلِهـتي	**أَهَـشُّ مـن رَنَّـةِ الفخَّـارِ فـي القُلَـلِ**
عُـدْتُ الشَّـقِيَّ علـى رَسْـمٍ أُماحِـكُهُ	**وعـاجَ غيـري علـى زُوَّادَتـي، بَـدَلي**

فالخطيب يشير إلى خروج الفلسطيني ونزوحه إلى الأردن (الأنباط)؛ طلبا للنصرة واستنجادا بأشقاء العروبة (لِأَبْلَقٍ جاهِلِيِّ النَّقْشِ يَرجِعُ لي)، ومتوسّما أن يعينه النظام الهاشمي الحاكمِ في استعادة أرضه

---

(١) التوبة: ٢٦.

(٢) آل عمران: ١٢٥.

(٣) يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ناهض حسن، ص٢٤.

(٤) انظر: التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، ص٥٣٥.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٥٥.

المغتصبة، وتحقيق الحرية والكرامة بعيد هزيمة حزيران المريرة، لكنه يتفاجأ أن هذا النظام أفقر من أن يحقق حلمه (خَزائِني فيهِ صُوَّانٌ) وأن قيادة هذا النظام الملكي (آلهته) أضعف، وأعجز من أن تلبّي له مطامحه (آلِهتي أَهَشُّ من رَنَّةِ الفخَّارِ في القُلَلِ)[١]، هذه المفارقة تدفع بالخطيب إلى بكاء فلسطينه الضائعة، عبر استدعاء حالة الوقوف علي الأطلال واستلهام قول أبي نواس[٢]:

عـــاجَ الشَـــقِيُّ عَلــى دارٍ يُســائِلُها وَعُــدتُ أَســأَلُ عَــن خَمّــارَةِ البَلَــدِ

فالخطيب يتقمّص حالة الشاعر الجاهلي، في وقوفه على آثارٍ وأطلالٍ درست، ويحدث انزياحاً دلاليا لبيت أبي نواس، قائما على المخالفة، فالشقيّ في بيت أبي نواس هو الشاعر الذي يلتزم بالوقوف على الأطلال في قصيدته ويستحضره أبو نواس في سياق ثورته على القديم ومنه المقدمة الطللية، بينما الشقي في بيت الخطيب هو الشاعر نفسه، الذي يعاني مرارة الهزيمة في حزيران دون وجود من ينتصر لحق الفلسطيني في الحرية والكرامة، كما أن الخطيب يعتمد على مماحكة الرسم، بدلاً من مساءلته في بيت أبي نواس مما يشي بعمق أزمته في ظل نظام عربي عاجز عن نصرة أخيه المظلوم؛ إذ إن المماحكة معجمياً تحمل دلالات المنازعة والمخاصمة[٣].

وتتبدّى عملية امتصاص الخطيب للنص المستدعى من خلال قلب معماريّته ما بين صدر البيت وعجزه فهي في بيت أبي نواس (عاج وعدت) وفي بيت الخطيب (عدت وعاج)؛ مما يؤكّد المفارقة بين الأنا والآخر، ذلك الآخر الذي يدينه الخطيب بسبب انهزاميته وتملّقه لمؤسسة السلطان العربي؛ ومن هنا تظهر " حالة أبي نواس الذي ترك الأصول الفنية لمطلع القصيدة العربية وانعطف عنها يسأل عن خمارة البلد من جهة، وحالة الشعراء الذين تركوا مساءلة (مؤسسة السلطان العربي) عن هزيمة حزيران، ووجهوا سهام الاتهام للبنية الثقافية العربية. وتضمر هذه المقاربة تشابها بين مجون أبي نواس وانهماكه بالخمر، والشعراء الذين جبنوا عن مواجهة المؤسسة الرسمية المسؤولة عن هزيمة حزيران"[٤]. ويؤكد هذا التحليل قول الخطيب في مقدّمة

---

(١) تحليل الباحث هنا لتناص الخطيب يختلف مع تحليل الدكتور عمر عتيق حيث يشير إلى النصّ ضمن خطاب الشاعر إلى الحضارة (الأنباط). انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠١-٢٠٢.

(٢) البيت ورد بأكثر من رواية. انظر: ديوان أبى نواس الحسن بن هانئ الحكمى، برواية : حمزة الأصفهانى، وأبى بكر الصولى، تح: إيفالد فاغنر وغريغور شولر، النشرات الإسلامية – فرانز شتاينر، الطبعة الألمانية، ما بين عام ١٩٧٢م – ٢٠٠٦م، ٧ أجزاء، ٣/١٠٩.

(٣) انظر: لسان العرب، مادة (محك)، ١٠/٤٨٦.

(٤) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٢.

القصيدة: "في ذلك الشهر الأسود، وانطلاقاً منه إلى يوم الناس هذا، ابتعدتْ رؤوسُ ألوف الأقلام العربية عن أيةِ مُساءلةٍ لمؤسسةِ السلطانِ العربي على اتساع رُقعة القارة العربية، بوصفها المسؤولةَ مباشرةً، وبالكامل، عن سوءِ إدارتها القيادية العليا لهذه المرحلة من صراعنا المصيري مع الأعداء، ولم تقم بأدنى مجازفةٍ بالاقترابِ من أسلاكِ قيصرَ الشائكةِ المكهربة، بل انصرفت بجملة أفكارها وأشعارها وقرائحها الهلامية الرخوة، إلى تجبير فاتورة الهزيمةِ من أصلها وفصلها، على حساب امرئ القيس، وعنترة العبسي، والخليل بن أحمد الفراهيدي.. بتهمة كونهم، وآخرين كثيرين غيرهم، رموزَ التخلف والانكسار !!"(١).

وفي (قصيدة مطالع جزائرية) يعبر الخطيب عن تأزمات واقعه المعاصر بقوله(٢):

يـــا حامـــلَ الشُّعلـــةِ عـــن مَكَّـــةٍ هـــل أَطفـــأَتْها بُحـــورُ الظـــلامْ؟!
«الـــلَّاتُ» فـــي مَكَّـــةَ مُســـتَوحِدٌ، والقـــدسُ هـــاجَرَ عنهـــا اليمـــامْ
أيامُنـــا، «عُقْبَـــةُ»، مقـــرورةٌ خَلَّيتَهـــا فـــي الـــدجى أَلْـــفَ عـــامْ
يـــا غازيـــاً فـــي الأُفْـــقِ بحـــرَ الـــدجى هَـــلَّا ثنَـــيتَ إلينـــا اللِّجـــامْ؟!

يظهر التناص الامتصاصي هنا من خلال استلهام الخطيب لقوله تعالى: ﴿ **يُرِيدُونَ أَنْ يُطْفِئُوا نُورَ اللَّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللَّهُ إِلَّا أَنْ يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُونَ**﴾(٣)، فالنص القرآني يصور سعي الكفار الحثيث إلى إطفاء شعلة الحق، والهداية لكن رب العالمين يؤكد خسران سعيهم ويتكفّل ببقاء نور الحق هاديًا الناس إلى سواء السبيل، بينما الخطيب يعبر عن المفارقة بين تاريخ مجيد أضاء الكون بنور الحقّ – ومن هنا يأتي استدعاء شخصية (عقبة بن نافع) – وبين زمن معاصر تكتّلت فيه معالم العبودية، عبر حكامٍ ظالمين متخاذلين رضوا باغتصاب المقدسات.

وفي قصيدة (ما شعلة البعث) يؤكد الخطيب انحيازَه المبدئي إلى الحق، والوحدة ولو كان فيه مخالفة لرفاق البعث، يقول(٤):

وإنَّنـــي وَرِفـــاقي، تَـــارَةً، أَحَـــدٌ وإِنَّنـــي، تَـــارَةً، عنهـــم لَمُنشَطِـــرُ

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٤٦.
(٢) المصدر السابق، ٢/١٤٦-١٤٧.
(٣) التوبة: ٣٢.
(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٩١.

مُـذْ ضَـيَّعُوني علـى الأَحقـافِ، مـا عَلِمُـوا أَيَّ الرفـاقِ علـى الأَحقـافِ قـد خَسِـرُوا

يستلهم الخطيب فكرة الاعتزاز بالنفس من بيتين: أحدِهما للعرجيّ في قوله[1]:

أَضـاعُوني وَأَيَّ فَتـىً أَضـاعُوا لِيَـومِ كَريهَـةٍ وَسِـدادِ ثَغـرِ

والآخر لأبي فراس الحمداني في قوله[2]:

سَيَذْكُرُنـي قومـي إذا جَـدَّ جِدُّهُـمْ، وفـي اللّيلـةِ الظَّلْمـاءِ يُفْتَقَـدُ البَـدْرُ

يبرز التناص الامتصاصي من خلال تلك المقاربة الدلالية بين تركيب (أيّ فتى أضاعوا) في بيت العرجي، وتركيب (أي الرفاق قد خسروا) في بيت الخطيب، والخطيب يبرّر هذا التوجه عبر فقدان المعين والمتبصّر في ظل حالة التيه التي يعاني منها العرب في أحقافهم، بينما العرجي يبرّره عبر فقدان النموذج في الصمود عند النوازل والمصائب.

والخطيب يتقارب دلاليًا مع بيت الحمداني في مبررات هذا التوجه؛ إذ البدر دالٌّ ومرشدٌ في ظلمة الليل بيد أن بنية نص الحمداني تبتعد عن بنية نص الخطيب، سوى هذا التقارب لغويًا بين مفردتي (يفتقد/ خسروا)، ودلاليًا بين الذكر والعلم (سيذكرني/علموا)، مما يدلّ أن التناص – في إحدى جوانبه – يتحقق بفعل نجاح عملية الامتصاص في إكساب لغة الشاعر حوارية النصّ[3].

وفي رباعية (فصل القول) يؤكد الخطيب انحيازه إلى القوة، والثورة لمواجهة الطغيان الذي ينتهك المقدسات يقول[4]:

حَيثُ لا "مُعتَصِمٌ" ترجُوهُ في كُلِّ "العواصِمْ"

باتَ فَصْلُ القولِ، يا شعبِيَ، للسَّيفِ المُجرَّدْ

ها هِيَ الكَعبةُ.. بِيعتْ في مَزاداتِ الأعاجمْ

---

(١) ديوان العرجي، تح: د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ص٢٤٦.

(٢) ديوان أبي فراس الحمداني، ٢/٢١٣.

(٣) انظر: التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، ص٩٧.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٤٠.

والصَّليبيُّونَ.. قد عاجُوا على قبرِ مُحَمَّدْ!!..

يستلهم الخطيب قول علي محمود طه بعيد النكبة[1]:

أَخِـــــي ، جَـــاوَزَ الظَّـــالِمُونَ المَـــدَى	**فَحَــــقَّ الجِهَـــادُ ، وَحَــــقَّ الفِـــدَا**
أَنَتْـــــرُكُهُمْ يَغْصِـــبُونَ العُرُوبَــــةَ	**مَجْـــدَ الأُبُـــوَّةِ وَالسُّــــؤْدَدَا ؟**
وَلَيْسُـــوا بِغَيْـــرِ صَـــلِيلِ السُّيُـــوفِ	**يُجِيبُـــونَ صَـــوْتَاً لَنَـــا أَوْ صَـــدَى**
فَجَـــرِّدْ حُسَـــامَكَ مِـــنْ غِمْـــدِهِ	**فَلَـــيْسَ لَـــهُ، بَعْـــدُ ، أَنْ يُغْمَـــدَا**

يستلهم الخطيب مضمون النصّ المستدعَى في الدعوة إلى الثورة، والتمرد على واقع الظلم حيث يتقارب النصان لغويا، من خلال تركيبي (باتَ فَصْلُ القولِ للسَّيفِ المُجرَّدْ/وَلَيْسُوا بِغَيْرِ صَلِيلِ السُّيُوفِ يُجِيبُونَ صَوْتَاً – فجرد حسامك)، وبيت الخطيب يأتي في سياق إدانته للنفوذ الغربي في بلاد المسلمين، بينما بيت علي محمود طه يأتي في سياق رد الفعل على احتلال فلسطين عام ١٩٤٨م.

وفي قصيدة (لِسُورِيَّةَ السيفُ والملعبُ) يصف الخطيب حبَّه لسوريا بحكم تاريخها وعروبة أهلها يقول[2]:

لسورِيَّـــــةَ الســـيفُ، والملعـــبُ	**وبَنْـــدٌ بِـــأعلى السُّـــهى مُطْـــنَبُ**
ومـــاضٍ لهـــا مِـــن شُـــروقِ الزمـــانِ	**وآتٍ هـــو الأبَـــدُ الأرحـــبُ**
أَكُـــفٌّ تُعَلِّـــي صُـــروحَ الســـلامِ	**وجـــنٌّ ميـــادينَ إن يغضـــبوا**
بهـــم يُبـــدِع المجـــدُ آياتِـــهِ	**ويُعـــرِبُ عـــن بأسِـــهِ يَعْـــرُبُ**

يظهر التناص الامتصاصي هنا من خلال استلهام نصّين غائبين والمزج بينهما في نصّ حاضرٍ، وأحد هذين النصّين هو قول حافظ إبراهيم في قصيدة (مصر تتحدث عن نفسها)[3]:

وَقَـــفَ الخَلْـــقُ يَنظُـــرونَ جَميعـــاً	**كَيـــفَ أَبنـــي قَواعِـــدَ المَجـــدِ وَحـــدي**
إِنَّ مَجـــدي فـــي الأولَيـــاتِ عَريـــقٌ	**مَـــن لَـــهُ مِثـــلَ أولَيـــاتي وَمَجـــدي**

---

(١) علي محمود طه: قصائد، مختارات صلاح عبد الصبور، ص٧٥-٧٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٧٩.

(٣) ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصحّحه وشرحه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م، ٤٠٣-٤٠٥.

والنصّ الآخر قول زهير بن أبي سلمى[1]:

إنــــــسٌ إذا أَمِنـــــوا جِــــــنٌّ إذا غَضِـــــبوا، مُـــــــــرَزَّؤونَ بَهاليــــــــلُ إذا جُهِــــــــدوا

تبدو المقاربة الدلالية بين نصّ الخطيب ونصّ حافظ من خلال الحديث عن عراقة التاريخ لهذين البلدين: (سوريا/ مصر)، فالخطيب يتحدث عن ماضٍ لسوريا منذ شروق الزمان، وحافظ يتحدث عن مجدٍ عريقٍ لمصر، وبينما حافظ يفخر ببناء أهل مصر لأركان الحضارة وقواعد المجد؛ فإن الخطيب يفخر بإقامة شعب سوريا وجيشها لصروح السلام وعلامات المجد (آياته)، وبتعزيز معاني السلم والسماحة. ويتماهى الخطيب مع قول زهير في الفخر بقومه (إنسٌ إذا أمنوا)، ثم يستكمل الطرفَ الآخرَ للصورة القائمة على السماحة وقت السلام، والبطولة وقت الحرب، عبر التماهي مع التركيب (جنٌّ إذا غضبوا) في بيت زهير.

ويبدو أن التناص الامتصاصي – باعتماده على هضم النصوص الغائبة، وصهرها، وتذويبها، ثم إعادة صياغتها، وتشكيلها في بناء لغوي جديد – يعدّ من أكثر أشكال التناص عمقا، حيث تظهر من خلاله مهارة الشاعر في التلاعب باللغة القديمة، ومحاورة طرائق تركيبها، وإخضاعها لوسائله الفنية، وقد يحمل هذا البناء اللغوي الجديد في طيّاته مضموناً فكرياً جديداً، أو يعمل على تأكيد وتعزيز المضمون القديم.

(١) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، ص٢٠٤.

المبحث الرابع: التناص الأسلوبي

ويُقصَدُ به توظيفُ الشاعر لبعض الوسائل الأسلوبية التي يعتمد عليها نصٌّ أدبيٌّ سابقٌ مثل: البناء الهيكلي، أو البنية الإيقاعية كالوزن الشعري، أو البنية الصوتية كالقافية والروي، أو تكرار بعض ألفاظه وتراكيبه وجرس ألفاظه[1]، وهو بذلك يتضمّن المعارضة والمناقضة حيث ينبني النصّ الجديد، على خلفية نصّ سابق، من حيث الإطار أو الشكل الخارجي. ومن التناص الأسلوبي في شعر الخطيب قوله في قصيدة (أغاني الهوى)[2]:

أيـــا «شـــامنا»، لَـــكِ فَـــيْضُ الحنـــينِ فَطَيبــــي رُبــــىً، واســـلمي مَوْطِنـــا

يظهر التناص هنا من خلال استيحاء الأسلوب الشعري القديم، في الدعاء لديار المحبوبة بالخير والأمان وعليه قول عنترة في معلّقته[3]:

يَـــا دَارَ عَبْلَــــةَ بِــــالجَواءِ تَكَلَّمِــــي وَعِمِّـــي صَـــبَاحاً دَارَ عبْلَـــةَ واســـلَمِي

ولكنّ الخطيب في بيته يدعو لوطنه الكبير(الشام) لا للمحبوبة، كما يتماهى النصّان عبر الاستهلال بصيغة النداء، وتوظيف الأمر الذي يخرج غرضه للدعاء (طيبي/ عمي) ويأتي لفظ (اسلمي) متماثلا.

وفي قصيدة (مطالع جزائرية) يستلهم الخطيب أسلوب مناجاة الشاعر القديم لإلفه أو جارته، يقول[4]:

أَيـــا جارَتـــا، هـــل لـــي لَـــدَيْكِ مِقَشَّـــةٌ فَـــأَكْنِسَ مـــن بيـــتي مَزابِـــلَ أَزمـــانِ
هنـــا ردهـــاتُ الشـــرقِ، غُصّـــت جنوبهـــا قمامـــةَ أفيـــونٍ، وأعقـــاب تيجـــانِ
وحيـــثُ كَنَسْـــنا «الـــلاتَ» مـــن عُقـــرِ دارِنـــا تَكاثَـــرَ أَوثـــانٌ، وأَفـــراخُ أَوثـــانِ

يتماهى أسلوب الخطيب مع قول أبي فراس الحمداني[5]:

(١) انظر: التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص١٩٢.
(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١١٨.
(٣) ديوان عنترة، ص١٨٣.
(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٥٢.
(٥) ديوان أبي فراس الحمداني، ٣/٣٢٥.

أقـــول وقـــد ناحـــت بقـــربي حمامـــة ... أيـــا جارتـــا ، لـــو تشعـــرين بحـــالي

معـــاذ الهـــوى مـــا ذقـــت طارقـــة النـــوى ... ولا خطـــرت منـــكِ الهمـــومُ ببـــال

أيـــا جارتـــا، مـــا أنصـــفَ الـــدهرُ بيننـــا! ... تَعَـــالَيْ أُقَاسِـــمْكِ الهُمُـــومَ، تَعَـــالِي!

وأيضاً مع قول امرئ القيس[1]:

أَجَارَتَنَـــا إِنَّ الْمَـــزَارَ قَرِيـــبُ ... وَإِنِّـــي مُقِـــيمٌ مَـــا أَقَـــامَ عَسِـــيبُ

أَجَارَتَنَـــا إِنَّـــا غَرِيبَـــانِ هَاهُنَـــا ... وَكُـــلُّ غَرِيـــبٍ لِلْغَرِيـــبِ نَسِـــيبُ

يستلهم الخطيب أسلوب (أيا جارتا) في شكواه إلى المناضلة الجزائرية (جميلة بوحيرد)، باعتبارها جزءاً من أخوّة النضال في المغرب العربي يشكو لهم ظلم الحكام العرب، وتجبّرهم في المشرق العربي الذي شهد قديماً سقوط الطواغيت، وهو هنا يوظف السخرية اللاذعة عبر المساواة بين قمامة الأفيون، وأعقاب التيجان، حيثُ يجبُ كنسُها إلى غياهب النسيان، بينما الحمداني يستخدم الأسلوب في مناجاته حمامةً يُسِرُّ لها ببلواه في أسره عند الروم، ويقاسمها الهموم في معاناته في السجن وبعده عن أهله، وامرؤ القيس يستخدم الأسلوب نفسه في التعبير عن وحشة الاغتراب عن الأهل والديار. كما أن نصّ الخطيب يتماهى مع النصين في ذات الوزن الشعري (وزن الطويل)، والذي يتوافق مع حالات الشكوى والمناجاة.

ويستوحي الخطيب الأسلوب القرآني المتكرر[2]، في مثل قوله تعالى: ﴿**هَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى**﴾[3]، يستوحيه في موضعين: أحدهما في قوله من قصيدة (دمشق والزمن الرديء)[4]:

وحليـــبُ ثَدْيِـــكِ يـــا دمشـــقُ، لَبِيـــدُ أَكتـــافِ ... الرجـــالِ، فأيـــنَ، لا نَضَـــبا؟!

مَـــنْ لِلطريـــقِ إِذَنْ؟.. ومـــا وجـــهُ العروبـــةِ ... إنْ يَكُـــنْ فـــي وجهـــكِ اغتربـــا؟!

إنـــي بكـــيتُ - (عَـــداكِ) - مِـــن وَطَنـــي الشـــقيّ ... حواضـــراً مَـــنسِيَّةً، ورُبـــى

بغـــدادُ خاملـــةٌ علـــى نهـــرِ البَعُـــوضِ، ... وتَرتَـــخي أوصالُـــها طَرَبـــا

---

(١) ديوان امرئ القيس، ص٣٥٧.

(٢) البروج: ١٧، الغاشية: ١، الذاريات: ٢٤.

(٣) النازعات: ١٥.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٢٩-١٣٠.

ورأيـــتُ فـــي أُمِّ القُـــرى الأَصـــنامَ مـــن ذَهَـــبٍ.. وتُـــزلَفُ عَجْـــوَةً ذَهَبـــا

وبكيـــت أَنطاكِيَّـــةً.. وأقمـــتُ عنـــد مَـــدافنِ الأُردُنّ مُنـــتحِبا

أَوَهَـــلْ أَتـــاكِ حـــديثُ «تَغْـــزٍ»؟.. فالـــعني أُفْقـــاً -معـــي-، مُتهـــدِّماً، خَرِبـــا!!

يأتي الاستيحاء هنا في سياق نقمة الغضب التي ملأت نفس الخطيب، من حالة الضعف والتشرذم العربي بعيد انهيار الوحدة بين مصر وسوريا. وفي موضع آخر من قصيدة (الخورنق) يقول[١]:

أَهَلْ أَتاكَ حديثُ البَغْلِ مُتَّكِئاً على

الأَريكةِ، محفوفاً زَبانِيَةً، من كلِّ فَدْمٍ،

عُتُلّ، بئسَ ما ازدنما

والخطيب هنا يدين الملوك العرب في ظلمهم، وفسادهم، وأدوات قمعهم، ويبدو أن الغرض من استيحاء هذا الأسلوب هو صدمُ المتلقي من الواقع العربيّ المتأزّم، والمفجع في إطار رؤية الخطيب الأيديولوجية. وفي قصيدة (هذي الملايين) تتكشّف إحدى معارضات الخطيب الفنية، يقول[٢]:

أَكـــادُ أُومِـــنُ، مِـــن شَـــكٍ وَمِـــن عَجَـــبِ هَـــذي الملايـــينُ لَيْسَـــتْ أُمَّـــةَ العَـــرَبِ

هَـــذي الملايـــينُ لـــم يَـــدرِ الزمـــانُ بـــها ولا بِـــذي قـــارَ شـــدَّت رايـــةَ الغَلَـــبِ

ولا تَنَـــزَّلَ وَحْـــيٌ فـــي مَرابِعِهـــا ولا تَبُـــوكٌ رَوَتْ منهـــا غَليـــلَ نَبـــي

ولا علـــى طَـــنَفِ اليَرمُـــوكِ مِـــن دَمِهـــا تَوهَّـــجَ الصـــبحُ تَيَّاهـــاً علـــى الحِقَـــبِ

ولا السَّـــفِينُ اشـــتعالٌ فـــي المُحـــيطِ، ولا جَـــوادُ عُقْبَـــةَ فيـــهِ جامِـــحُ الخَبَـــبِ

أَأُمَّتـــي، يـــا شُـــموخَ الـــرأسِ مُتلَعَـــةً مَـــن غَـــلَّ رأسَـــكِ فـــي الأَقـــدامِ والرُّكَـــبِ

أَأَنـــتِ أَنـــتِ، أَم الأَرحـــامُ قـــاحِلةٌ وبُـــدِّلَتْ، عـــن أبـــي ذَرٍّ، أبَـــا لَـــهَبِ!!

يفتتح الخطيب قصيدته بتلك النبرة النقدية الحادة، لما وصل إليه حال الأمة العربية من ضعف وهوان، بيد أن الفعل (أكاد) يخفّف من حدة شكوك الخطيب بقدرة أمته على النهوض من جديد واستعادة مجدها القديم؛ ومن هنا يحيلنا المقطع مباشرة إلى قصيدة أبي تمام في فتح عمورية والتي يقول فيها[١]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٩٨/٣.

(٢) المصدر السابق، ١٩٣/٢-١٩٤.

السَّـــيْفُ أَصْـــدَقُ أنْبَـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ	**فـــي حـــدهِ الحـــدُّ بـــينَ الجـــدِّ واللَّعـــبِ**
بـــيضُ الصَّـــفائحِ لاَ ســـودُ الصَّـــحائفِ	**فـــي مُتُـــونِهنَّ جـــلاءُ الشَّـــك والريَـــبِ**
وبـــرْزة الوجـــهِ قـــدْ أعيـــتْ رياضـــتُهَا	**كِسْـرَى وصـدَّتْ صُـدُوداً عَـنْ أَبِـي كَـرِبِ**
حَتَّـــى إذَا مَخَّـــضَ اللَّهُ الســـنين لَهَـــا	**مَخْـضَ البِخِيلَـــة كانَـــتْ زُبْـــدَة الحِقَـــبِ**
والحَـــرْبُ قائمَـــة فـــي مـــأْزِقٍ لَجِـــجٍ	**تجثُـــو القيـــامُ بـــهِ صُـــغراً علـــى الرُّكـــبِ**
أَبْقَـــتْ بَنـــي الأصْـــفَر المِمْـــرَاضِ كاسِـــمِهِمُ	**صُـــفْرَ الوجُـــوهِ وجلَّـــتْ أَوْجُـــهَ العَـــرَبِ**

لقد اعتمد الخطيب في استلهام قصيدة أبي تمام على نفس الوزن، وهو هنا وزن البسيط وعلى نفس الروي المطلق وهو هنا حرف الباء المتحرك بالكسر، والخطيب يحاور ويناور أبيات أبي تمام بمعانيها وألفاظها، ففي حين بدأ الخطيب قصيدته بالشك في حال أمته، وتعجبه من ضعف تلك الأمة التي سطّرت أمجادَ التاريخ عبر عهودٍ خلتْ، نجد أبا تمامٍ يؤكد إيمانَه بقدرة العزيمة والقوة على تحقيق الانتصارات، والبطولات بعيداً عن تخرّصات المنجّمين وإفكِهم، وهنا يسبح لفظ (الشك/جلاء الشك) في فضاء مطلع قصيدة الخطيب؛ ليعطي إلماحة بأن هذا الشك الذي سبّبه دجلُ المنجمين، ثم ثبت فشلُه سيدفع بشك الخطيب إلى الزوال وانبثاق الأمل، وهو ما سيتبدّى في المقاطع التالية للمقطع الأول. ولتعزيز المفارقة بين تاريخ العرب وحاضرهم، يسرد الخطيب أحداثاً تاريخية أكدت بطولة العرب على مر الأزمنة والحقب (ذي قار/ البعث النبوي/ تبوك/ اليرموك/ فتح المغرب العربي) لكن هذه البطولة فُقِدت في حاضر الأمة حيث عانت من الذل والخنوع (غَلَّ رأسَكِ في الأَقدامِ والرُّكَبِ)، بينما انتسبت دلالة الذل والإنهاك في قصيدة أبي تمام إلى الروم (صُغراً على الرُّكبِ)، وعزَّ العرب بفتحهم لعمورية (وجلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ)، ولكنهم فاقدو الهوية في بيت الخطيب (هذي الملايين ليست أمة العرب). وتتعزز المفارقة من خلال استدعاء الرمز التاريخي للحقّ (أبي ذر)، في مواجهة رمز الباطل (أبي لهب) إشارة إلى الحكام والملوك العرب، وهذه الصيغة (أبي لهب) نجد شبيهها عند أبي تمام في (أبي كرب) إشارة إلى أحد التبابعة، وذلك في سياق حديثه عن منعة عمورية أمام ملوك الفرس وحمير ولكنها دانت ودالت للمعتصم بفضل عزيمته وإيمانه. وتبدو المقاربة اللغوية بين النصين من خلال الاشتراك في ألفاظ القوافي (العرب/ الحقب/ الركب).

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ١/٤٠-٧٣. ولتوضيح وجوه المقاربة بين نصي الخطيب وأبي تمام قام الباحث بتوزيع أبيات أبي تمام وفق تلك المقاربات حتى يضع المتلقي في صورة أكثر دقة وتواصلية.

ويظهر في قصيدة الخطيب اشتياقه لأن تمحوَ الأمة عار الذل وتنفض غبار الضعف، يقول[١]:

لـــــولا تَشُـــــقُّ ســـــجُوفَ الليــــلِ بارقـــــةٌ ... يــا شُـــعلةَ الصـــبحِ، رُدّي حالِـــكَ الحُجُـــبِ

تَـــــــوَزَّعَتْني دُروبٌ لا لِقـــــــاءَ لهـــــــا: ... الـــذلُّ فـــي النــاسِ، والعليــاءُ فـــي الكُتُـــبِ

كأنمــا أَنــا جَمْــعُ اثنــينِ : سَــيفُ وَغَـــىً، ... مُعَـــذَّبُ الـــروحِ فـــي غِمْـــدٍ مـــن الخَشَـــبِ

أَغـــزو «عَـــمُورِيَّةً» فـــي الليـــلِ أَحـــرِقُها ... وشِــلْوُ أُختــي غِـذاءُ الطيــرِ فــي النَّقَــبِ!!

لـو كنـتُ مِـن «مــازِنٍ»، لـم يَسـتبِحْ وَطَنـي ... بَنُـــو اللَّقيطَـــةِ مـــن صَرَّافـــةِ الذَّهَـــبِ

لكنـــــني، وَبَنـــــي شـــــعبي، تَخَطَّفَـــــنا ... قِيـــلُ الملـــوكِ : أَلا لا بُـــدَّ مـــن هَـــرَبِ

فَكُـــلُّ عَـــرْشٍ، علـــى بُقْيـــا جَماجِمِـــنا ... أَرسَــــــى قوائِمَــــــهُ مُختالــــــةَ الطُّنَــــــبِ

لـــم يَـــدرِ أَنَّ عِظـــامَ الأَبريـــاءِ بِـــهِ ... أَلغـــامُ ثـــأرٍ، تُـــدَوّي ســـاعةَ الغَضَـــبِ

لا أَذَّنَـــتْ فـــيكِ يـــا صَنْعـــاءُ مِئذنـــةٌ ... واللّـــدُّ تَنـــدُب فـــي محرابِهـــا الخَـــرِبِ

وفي إطار حواريّة الخطيب مع قصيدة أبي تمام يتكشّف حرصُه على تضمين الصور الفنية دلالات تنسجم مع رؤيته السياسية. فالتعالق بين قصيدتين، لا يشترط التماثل في السياق الدلالي بل قد يكون السياق المستدعى ضدياً يهدف إلى تجسيد مفارقة لتحقيق التأثير والإثارة[٢].

يقول أبو تمام[٣]:

السَّـــيْفُ أَصْـــدَقُ أَنْبَـــاءً مِـــنَ الكُتُـــبِ ... فـــي حـــدهِ الحـــدُّ بـــينَ الجـــدِّ واللَّعـــبِ

يَـــا يَـــوْمَ وَقْعَـــة عَمُّورِيَّـــة انْصَـــرَفَتْ ... منـــكَ المُنـــى حُفَّـــلاً معســـولة الحلـــبِ

لقـــد تركـــتَ أميـــرَ المـــؤمنينَ بهـــا ... للنَّـــارِ يومـــاً ذليـــلَ الصَّـــخرِ والخشـــبِ

جـــرى لهـــا الفـــأل برحـــا يـــوم أنقِـــرةٍ ... إذ غـــودرت وحشـــةَ الســـاحات والرِّحَـــب

لمّـــا رأت أختهـــا بـــالأمس قـــد خَرِبـــت ... كـــان الخـــراب لهـــا أعـــدى مـــن الجَـــرَب

مـــا ربـــعُ ميَّـــة معمـــوراً يطيـــفُ بـــهِ ... غَـــيْلاَنُ أَبْهَـــى رُبـــى مِـــنْ رَبْعِهَـــا الخَـــرِبِ

ومُطعَـــمِ النَّصـــرِ لَـــمْ تَكْهَـــمْ أَسِـــنَّتُهُ ... يومـــاً ولاَ حُجبـــتْ عـــنْ روحِ محتجـــبِ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٩٤/٢-١٩٥.

(٢) انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠١.

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ٤٠/١-٧٢.

حتّـــى تَرَكْـــتَ عَمـــود الشـــرْكِ مُنْعَفِـــراً ... **ولـــم تُعـــرِّجْ علـــى الأوتـــادِ والطُّنُـــبِ**

لـــمْ يُنفـــق الـــذهبَ المُربـــي بكثرتـــهِ ... **علـــى الحصـــى وبـــهِ فقْـــرٌ إلـــى الـــذَّهبِ**

أَحْـــذَى قَرَابينـــه صَـــرْفَ الـــرَّدَى ومَضـــى ... **يَحْتَـــثُّ أَنْجـــى مَطَايـــاهُ مِـــن الهَـــرَبِ**

ومُغْضَـــبٍ رَجَعَـــتْ بِـــيضُ السُّـــيُوفِ بِـــهِ ... **حـــيَّ الرِّضـــا مـــنْ رداهـــمْ ميِّـــتَ الغضـــبِ**

بـــيضٌ، إذا انتُضِـــيتْ مـــن حُجبهـــا، رجعـــتْ ... **أحـــقُّ بـــالبيض أترابـــاً مـــنَ الحُجُـــبِ**

تتعدد وجوه المفارقة هنا فكتب المنجمين في نص أبي تمام مدعاةٌ للتثبيط عن المجد، بينما الكتب في نص الخطيب إشارة إلى كنوز التاريخ العرب. وسيف الوغى في نص الخطيب يشير إلى تطلّعاته ؛لاستعادة مجد أمته في ظلّ ضعفها الراهن، وتقييد الأنظمة للحريات[١]، بينما السيف في نصّ أبي تمام يرمز للقوة والعزيمة. كما أن عموريّة في نصّ الخطيب جزءٌ من حلمه، وتمنّيه لزوال الاحتلال (حرقها)، وهنا يستلهم حصار المعتصم لعمورية (جنوب تركيا) ورميها بالمنجنيق، والأخت (شلو أختي) يرمز بها الخطيب إلى شعبه وأهله في فلسطين (النقب)، الذي ينهش الاحتلال (الطير) جسد هذا الشعب، بينما عمورية في نص أبي تمام رمزٌ لانتصار المعتصم على الجيش البيزنطي بعد أن مرَّغ أنف أنقرة (أختها) في التراب والخراب. ويتناسق التركيبان (في محرابها الخرب/ من ربعها الخرب)، ولكنه خراب المكلومين في نص الخطيب، وخراب المنتشين بالنصر في نص أبي تمام. وهكذا تأتي السياقات الدلالية للعبارات والتراكيب متغايرة، رغم المقاربة اللغوية بين المقطعين من خلال ألفاظ القوافي (الحجب/ الخشب/ الذهب/ هرب/ الطنب/ الغضب/ الخرب).

ثم يبدأ الخطيب بانفجاراته البركانية تجاه واقع الخنوع داعياً للثورة والتمرد، يقول[٢]:

كأنَّمـــا لـــم تَلِـــدْ فـــي اليُـــتْم «آمِنَـــةٌ» ... **ولا «حَلِيمـــــةُ» هَـــزَّتْ مَهْـــدَ مُرْتَقَـــبِ**

وكـــــم مُسَـــــيلِمَةٍ، عَمَّـــــت خَوارِقُـــــهُ ... **وَعَلَّـــمَ النـــاسَ دِينـــاً، شِـــرعةَ الكَـــذِبِ**

إزميـــلَ شَـــعبِيَ، يـــامَنْ صُـــغتَ مِـــن حَجَـــرٍ ... **رَبَّـــاً، وسُـــقتَ لـــه النَّجـــوَى، ولـــم يُـــجِبِ**

كُـــنْ مِعْـــوَلاً فـــي جبـــينِ الصـــخرِ ثانيـــةً ... **وحَطِّـــم الـــلاَّتَ، وارشُـــدْ مَـــرَّةً وَثُـــبِ!!**

تَبـــدَّلَتْ هِمَـــمُ الصحـــراءِ، وأَســـفا ... **بَيَّاعـــةَ الـــنفطِ، عـــن خَيَّالـــةِ الشُّـــهُبِ**

---

(١) تحليل الباحث هنا يختلف عن رأي الدكتور عمر عتيق في رمزية السيف حيث اعتبره يرمز لمقدرات الأمة وأن تلك المقدرات أضحت سيف من خشب. انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٠.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٩٦-١٩٧.

سَـلِ الجـواري، ومـا وُشِّـينَ مِـن بُـرُدٍ والغانيـاتِ، ومـا حُلِّـينَ مـن ذَهَـبِ

أَمـا يُـؤرِّقُ ربَّ القصـرِ رَجْـعُ صـدىً مُعَـذَّبٍ فـي طُلـولِ اللّـدِّ، مُنتَحِـبِ

لا والعُروبـةِ، لا كَلَّـت سَواعِدُنـا صَـوَّالةً بِسِـنانِ الـرَّوْعِ والقُضُـبِ

لا والعُروبـةِ، أَو شُـلَّت سـواعِدُنا إِن لـم نُفَجِّـر مـدى الصـحراءِ باللَّهَـبِ

ليتماهى هذا المقطع مع قول أبي تمام(١):

والعِلْـمُ فـي شُـهُبِ الأَرْمَـاحِ لامِعَـةً بَـيْنَ الخَمِيسَـيْنِ لا فـي السَّـبْعَة الشُّـهُبِ

أَيْـنَ الروايَـة بَـلْ أَيْـنَ النُّجُـومُ وَمَـا صَـاغُوه مِـنْ زُخْـرُفٍ فيهـا ومـنْ كَـذِبِ

غـادرتَ فيهـا بهـيمَ اللَّيـلِ وهـوَ ضُـحى يَشُـلُّهُ وَسْـطَهَا صُـبْحٌ مِـنَ اللَّهَـبِ

فالشَّـمْسُ طَالِعَـة مِـنْ ذَا وقـدْ أَفَلَـتْ والشَّـمسُ واجبـة مـنْ ذا ولـمْ تجـبِ

لـوْ يعلـمُ الكفـرُ كـمْ مـنْ أعصـرٍ كمنـتْ لَـهُ العَواقِـبُ بَـيْنَ السُّـمْرِ والقُضُـبِ

تَـدْبيرُ مُعْتَصِـمٍ بِـاللَّهِ مُنْـتَقِمِ للهِ مرتقـبٍ فـي الله مُرتغـبِ

لـمْ يُنفـق الـذهبَ المُربـي بكثرتـهِ علـى الحصـى وبـهِ فقْـرٌ إلـى الـذَّهبِ

كَـمْ أَحْـرَزَتْ قُضُـبُ الهنْـدِي مُصْـلَتَة تهتـزُّ مـنْ قُضُـبٍ تهتـزُّ فـي كُثُـبِ

في إطار المفارقات الدلالية يأتي الوعد المنتظر (المرتقب) دالاً على النبوّة في نص الخطيب، بينما هو في نص أبي تمام يشير إلى إيمان المعتصم بنصر الله تعالى. كما أن الكذب يرتبط بطرق التضليل التي يمارسها الحكام (مسيلمة) في نص الخطيب، لكنه في نص أبي تمام يرتبط بأعمال المنجمين الذين حاولوا ثني المعتصم عن فتح عمورية. ويميّز الخطيب بين تجار الدنيا من الحكام، والقيادات، وبين فرسان البطولة (خيالة الشهب)، في حين أن أبا تمام يميّز بين البطولة والتنجيم (بَيْنَ الخَمِيسَيْنِ لا في السَّبْعَة الشُّهُبِ). وقد برزت المقاربات اللغوية بين المقطعين من خلال ألفاظ القوافي (الكذب/ لم يجب/ الشهب/ ذهب/ القضب/ اللهب).

وتتضح الرؤية القومية للخطيب من خلال تماهيه مع واقع التأزّم في البلاد العربية من اليمن إلى يافا إلى بغداد إلى الشام إلى وهران، مما يدل على أن الوطنَ العربي جميعه هو مَحَطُّ هموم الخطيب، ومركز

---

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ١/٤١-٧٢.

طموحاته الوحدوية وهو في ذلك يستنهض شعوبها للثورة على الظلم، والانقسام ويدعوها للتمرد على الحكام وفسادهم، يقول[١]:

وَقُمْ، فَأَنْذِرْ، بِأَصنامٍ مُبَجَّلةٍ   غَداً تَدَحْرَجُ في الأَقْدامِ كاللُّعَبِ
بِدَيرِ ياسينَ، بِالأَرواحِ هائمةً   على الخرائبِ، تَرثي نَخْوَةَ العَرَبِ
لعنتُ تِشرينَ، لا بغدادُ مِن وَطَني   ولا العراقُ، ولا كان الرشيدُ أَبي
إن لم أرَ الرَّكبَ من شعبِ العراقِ ضُحىً   يَلُزُّ عَرضَ المدى في زَحفِهِ اللَّجِبِ
كأَنَّ، مِن قُبْلُ، لم يَجْلُ النهارُ دجىً   ولا ازدَهَتْ صفحةٌ للعزِّ في كُتُبِ
وفي الشآمِ ذَوُو بأسٍ، مُسَرَّجَةٌ   خُيُولُهم قِبْلَةَ المَيْدانِ كالشُّهُبِ
على النيازكِ فُرسانٌ لهم، وعلى   رَحَى الجنازيرِ جِنٌّ مُرَّةُ الغَضَبِ
جُنْدُ الرسالةِ، مَعقُودٌ لِواؤُهُمو   لِلبَعثِ، عَزَّ على مَسعُورةِ النُّوَبِ
ما عَابَهُمْ أَنهم بِالسيفِ نَخوتُهم   وغيرُهم بِضجيجِ القولِ والخُطَبِ

ويتماهى هذا المقطع مع قول أبي تمام[٢]:

السَّيْفُ أَصْدَقُ إِنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ   في حدهِ الحدُّ بينَ الجدِّ واللَّعبِ
والعِلْمُ في شُهُبِ الأَرْمَاحِ لاَمِعَةً   بَيْنَ الخَمِيسَيْنِ لافي السَّبْعَة الشُّهُبِ
فَتْحُ الفُتوحِ تَعَالَى أَنْ يُحيطَ بِهِ   نَظْمٌ مِن الشعْرِ أَوْ نَثْرٌ مِنَ الخُطَبِ
تَدْبيرُ مُعْتَصِمٍ بِاللَّهِ مُنْتَقِمٍ   للهِ مرتقبٍ في الله مُرتغبِ
لوْ لمْ يقدْ جحفلاً، يومَ الوغى، لغدا   منْ نفسهِ، وحدها، في جحفلٍ لجِبِ
ومُغْضَبٍ رَجَعَتْ بِيضُ السُّيُوفِ بِهِ   حيَّ الرِّضا منْ رَداهمْ ميِّتَ الغضبِ
إن كان بينَ صُرُوفِ الدَّهرِ من رحمٍ   موصولة أوْ ذمامٍ غيرِ مُنقضبِ
فبَيْنَ أيَّامِكَ اللاَّتي نُصِرْتَ بِهَا   وبَيْنَ أيَّامِ بَدْر أَقْرَبُ النَّسَبِ
أَبْقَتْ بَني الأصْفَر المِمْرَاضِ كاسِمِهمُ   صُفْرَ الوجُوهِ وجلَّتْ أَوْجُهَ العَرَبِ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٩٨–٢٠٠.
(٢) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ١/٤٠–٧٣.

يبدأ مقطع الخطيب باستلهام النص القرآني في سياق الوعيد، وتحذير الحكام العرب من عاقبة تخاذلهم وفسادهم، مما سيجعل شعوبهم تطيح برؤوسهم كَدُمَى ولُعَب، وهذا ما يتناغم مع دور اللَّعِب والهزل الذي يقوم به المنجمون في مقابل الجد والإصرار الذي تمتع به المعتصم، وهذا التخاذل من الأنظمة العربية يدفع بالفلسطيني المكلوم في دير ياسين، وغيرها إلى رثاء نخوة العرب؛ وهنا تظهر المفارقة مع المتنبي حيث يؤكد في قصيدته ارتفاعَ شأنِ العرب وانفراجَ أساريرهم (جلّت أوجه العرب) بانتصارهم على البيزنطيّين الذين كسا الرعبُ والحزنُ وجوهَهم(صفر الوجوه).

والخطيب بتناصّه هنا يسعى لإسقاط الواقع المعاصر الذي شهده العراق من محاولة عبد السلام عارف إقصاء حزب البعث عن حكم العراق في حركة ١٨ تشرين ثاني ١٩٦٣م، (لعنت تشرين) وقصيدة الخطيب من مؤلفات عام ١٩٦٥م؛ لهذا يدعو العراقيين وجيش البعث (زحفه اللحب) إلى التمرّد، بينما (الجحفل اللجب) في بيت أبي تمام يشير إلى همة المعتصم، ثم ينبثق إيمان الخطيب برجال البعث لا سيما في سوريا في رفع لواء العز والفخار؛ ليميّز بينهم وبين أصحاب الخُطَب الجوفاء وأدعياء البطولة، في حين أن أبا تمام يؤكد أن جيش المعتصم حقّق انتصارا يعجز الشعر والنثر عن وصفه. وهكذا تتبدّى المقاربة اللغوية عبر اشتراك المقطعين في ألفاظ القوافي (اللعب/ العرب/ اللجب/ الكتب/ الشهب/ الغضب/ الخطب).

ويؤكد الخطيب إيمانه بسوريا ورجالها البعثيين في تحقيق حلم الأمة بالنصر والانبعاث، يقول[1]:

أَكــادُ أُومِــنُ، مِــن شــكٍ ومِــن عَجَــبِ	**هَــذي الملايــينُ لَيْسَــتْ أُمَّــةَ العَــرَبِ**
لــولا رِفــاقُ طريــقٍ، فــي مَلامِــحِهِم	**وَهْــجُ الرســالةِ يُــذكي ســالفَ النَّسَــبِ**
تَــدري العــروبةُ مَــن أَبنــاءُ بَجْدَتِهــا	**مَــن المُحامــونَ بِــالأَرواحِ والقُضُــبِ**
مَــن الــذين، إذا أنَّــتْ لِنازِلَــةٍ	**يافــا، تَنَهَّــدت الأَصــداءُ فــي حَلَــبِ**
لَيَهْــدِرُ الزَّبَــدُ المَحمُــومُ مُــصطَخِباً	**وَيَســتحيلُ جُفــاءً ســاعةَ الحَــرَبِ**
ويمْكُــثُ الحــقُّ، فــي غَــوْرٍ أَرُومَتُــهُ	**وفَــرعُهُ فــي جِــوارِ اللهِ كــالطُّنُبِ**
آمنــتْ بِــالشامِ، رُوحُ البعــثِ تَســكُنُها	**مــا جِلَّــقٌ هــذه، بــل كَعبَــةُ العَــرَبِ!!**

هنا تبرز حواريّة الخطيب مع أبي تمام من خلال استدعاء أبياته[1]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٠٠-٢٠١.

يَــا يَــوْمَ وَقْعَــة عَمُّوريَّــة انْصَــرَفَتْ
منــكَ المُنــى حُفَّــلاً معســولة الحلــبِ

لــوْ يعلــمُ الكفــرُ كــمْ مــنْ أعصــرٍ كمنــتْ
لَــهُ العَواقِــبُ بَــيْنَ السُّــمْرِ والقُضُــبِ

حتّــى تَرَكْــتَ عَمــودِ الشــرْكِ مُنْعَفِــراً
ولــم تُعــرِّجْ علــى الأوتــادِ والطُّنُــبِ

لمَّــا رأى الحــربَ رأْيِ العــينِ تُــوفلِسٌ
والحَــرْبُ مَشْــتَقَّة المَعْنَــى مِــنَ الحَــرَبِ

غَــدَا يُصَــرِّفُ بِــالأَمْوال جِزْيَتَهــا
فَعَــزَّهُ البَحْــرُ ذُو التَّيــارِ والحَــدَبِ

خَلِيفَــة اللَّهِ جــازَى اللَّهُ سَــعْيَكَ عَــنْ
جُرْثُومَــة الــدِيْنِ والإِسْــلاَمِ والحَسَــبِ

فبَــيْنَ أيَّامِــكَ اللاَّتــي نُصِــرْتَ بِهَــا
وبَــيْنَ أيَّــامِ بَــدْر أَقْــرَبُ النَّسَــبِ

أَبْقَــتْ بَنــي الأصْــفَر المِمْــرَاضِ كاسِــمِهِمُ
صُــفْرَ الوجُــوهِ وجلَّــتْ أَوْجُــهَ العَــرَبِ

فدلالة (النسب) في بيت الخطيب يشير إلى انتساب رفاق البعث إلى النبوة باعتبار النبيّ ﷺ هو رجل البعث الأول في الرؤية الشعرية لدى الخطيب، وهي رؤية تقترب دلالياً من رؤية أبي تمام الذي يرى أن نصر عمورية ما هو إلا امتداد لانتصار المسلمين في بدر على الكافرين، فهذا النصر ينتسب إليه في الغاية. وحلب في بيت الخطيب تشير إلى المدينة السورية في تضامنها، وتعاطفها مع مآسي الفلسطينيين، بينما حلب في بيت أبي تمام مصدر يأتي ضمن التصوير الفني، ويشير إلى الأمنيات المتحققة والمغانم المتحصّلة من النصر في عمورية، وتتساوق ألفاظ القوافي (القضب) في الدلالة على السيوف و(الحرب) في الدلالة على الغضب؛ والسلب و(الطنب) في الدلالة على جذوع الأشجار.

وهكذا مثَّلت قصيدة (هذي الملايين) حواريةً غنيّةً بسياقاتها الدلالية، وثريّةً بمقارباتها اللغوية، وعبَّرت عن رؤيةٍ قوميّةٍ وصراع نفسيّ ووجدانيّ.

تعدّ قصيدة (الطريق إلى محمد) أولَ استجابةٍ شعريّةٍ من الخطيب لكارثة حزيران الأسود، يلتجئ فيها إلى النبي محمد ﷺ بالذات في مواجهة هذه الطامّة القومية الكبرى، يقول الخطيب: "ليس – هذا التوجه – ابتغاء أن أجد لنفسي مَهْرباً أو ملاذاً في ماضينا الملحمي المثير مع جاهلية قريشٍ وأخواتها، بل لأعود به، وفي إثْره، وعلى هَدْيِ خطاه، من أجل الاشتباك المصيري والحاسم مع هذه الجاهلية المعاصرة المرذولة التي

(١) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، ١/٤٦-٧٣.

عادت فتقاسمت كامل رقعة الوطن العربي مضاربَ أعرابٍ، بقدر ما تقاسمت الإنسان العربي نفسه ضمن حظائر كيانية سياسية، ليست متنافرةً وحسب، ولكنها متناحرة أيضاً حتى بالنواجذ والأسنان"[١]، يقول[٢]:

إنـــي لَحـــاسِرُ رأســـي، غيـــرُ مُنتَـــعِلِ / حـــادٍ لَـــكَ التَّـــوقَ، لـــم أَرجِـــعْ، ولـــم أَصِـــلِ

مُســـافرٌ فيـــكَ، غـــادٍ عنـــكَ فـــي سَـــفَرٍ / حَلِّـــي لَـــدَيكَ، لَـــدى الآفـــاقِ مُرتَـــحَلي

لِـــي فـــي أَعاليـــكَ يُنبُـــوعٌ هَمَـــمْتُ لـــهُ / لكـــنَّ رِجْلَـــيَّ فـــي مُســـتَنقَعِ الوَشَـــلِ

مَطِيَّتـــي، خَيْـــلُ أَحلامـــي أُجامِـــحُها / وصـــاحِبايَ: زَميـــرُ الـــريحِ، فـــي الأَسَـــلِ

أُدنـــي إلـــى الأَرضِ، أُذْنـــي، أقتَفـــي أَثَـــراً / لـــو يَصْهَـــلُ الرمـــلُ بالخيَّالـــةِ الأُوَلِ

أَبـــا العُروبـــةِ، إنـــي خـــارجٌ لِغـــدٍ / مِـــن غَـــيمِ أَمسِـــكَ، وافـــي الغيـــثِ، مُنهَمِـــل

آنَـــسْتُ نـــارَكَ فـــي الظلمـــاءِ آنَ خَبَـــتْ / علـــى مَـــدارِ الـــدجى كذَّابـــةُ الشـــعَلِ

إنـــي لَـــوَارِدُكَ السُّـــقْيا، علـــى عَجَـــلٍ / وصـــادرٌ عنـــك، بالرُّؤيـــا، علـــى عَجَـــلِ

تَـــقطَّعت بـــي عُـــرىً، مِـــن أَيـــن أُوثِقُـــها / إن لـــم أَصِـــلْ بـــكَ أَشـــلائي، ولـــم تَصِـــلِ

يتماهى نصُّ الخطيب مع قصيدة محمود سامي البارودي (كشف الغمة في مدح سيد الأمة)[٣]، التي يقول فيها:

يـــا رَائِـــدَ البَـــرقِ يَمّـــمْ دارَةَ العَلَـــمِ / وَاحْـــدُ الغَمـــامَ إِلـــى حَـــيٍّ بِـــذِي سَـــلَمِ

أَدعُـــو إِلـــى الـــدَّارِ بِالسُّـــقيا وَبِـــي ظَمَـــأٌ / أَحَـــقُّ بِـــالرِّيِّ لَكِنّـــي أَخُـــو كَـــرَمِ

تَكـــاءَدَتني خُطُـــوبٌ لَـــو رَمَيـــتُ بِهـــا / مَناكِـــبَ الأَرض لَـــم تَثبُـــتْ عَلـــى قَـــدَمِ

فـــي بَلـــدَةٍ مِثـــلِ جَـــوفِ العَيـــر لَســـتُ أَرى / فيهـــا سِـــوَى أُمَـــمٍ تَحنُـــو عَلَـــى صَـــنَمِ

إِذا تَلَفَّـــتُّ حَـــولي لَـــم أَجِـــد أَثَـــراً / إِلا خَيـــالي وَلَـــم أَســـمَع سِـــوى كَلِمـــي

إِنِّـــي وَإِن مـــالَ بـــي دَهـــري وَبَـــرَّحَ بـــي / ضَـــيمٌ أَشـــاطَ عَلـــى جَمـــرِ النَّـــوى أَدَمـــي

لثابِـــتُ العَهـــدِ لَـــم يَحلُـــل قُـــوى أَمَلِـــي / يَـــأسٌ وَلَـــم تَخـــطُ بِـــي فـــي سَـــلوَةٍ قَـــدَمي

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٤٦-٢٤٧.

(٢) المصدر السابق، ٢/٢٤٩-٢٥٧.

(٣) كشف الغمة في مدح سيد الأمة، محمود سامي باشا البارِدوي، صحّحها وفسّر بعض غريبها ياقوت المرسي، مطبعة الجريدة، مصر، ١٣٢٧ هـ، ص٣-٤٨.

لَـم يَتـرُكِ الـدَّهرُ لـي مـا أَسـتَعِينُ بِـهِ	**عَلـى التَّجَمُّـلِ إلّا سـاعِدِي وَفَمِـي**
إنّـي لَمُستَشـفِعٌ بِالمُصـطَفى وَكَفـى	**بِـهِ شَـفِيعاً لَـدَى الأَهْـوَالِ وَالقُحَـمِ**

وقد أشار الباحث إلى أجزاء من قصيدة الخطيب في الفصل الأول، وحسبه هنا أن يشير إلى أن القصيدتين تتفقان بأن فيهما التجاء للرسول ﷺ كونه الأمل والقدوة، بيد أن البارودي نظم قصيدته قصْدَ تحصيل الشفاعة والتوسّل بالنبي ﷺ، بينما الخطيب نظمها لاستلهام خُطَى الخلاص من واقعٍ متأزم بُعَيْدَ هزيمة ١٩٦٧م، كما أنهما على وزن البسيط والقافية مطلقة مكسورة الروي، و(اللام والميم) حرفان من صفاتهما التوسّط بين الشدة، والرخاوة وهما أيضا من حروف الإذلاق الذي هو صفة بين الضعف والقوة. وبينما البارودي يدعو بالسقيا للحجاز (أدعو إلى الدار بالسقيا)، فإن الخطيب يلتمس السقيا – سقيا الهدي النبوي – لأجل استلهام طرق الخلاص، من واقعٍ مرير (إني لواردك السقيا)، وطريقة التركيب هنا تتماهى مع تركيبي (إني لثابت العهد/ إني لمستشفع) في نصّ البارودي، كما يتقارب البيت الثالث من نص البارودي دلالياً مع البيتين الخامس والأخير من نص الخطيب، عبر تعلقهما بالنبي ﷺ في ظل تراكم الهموم وتمكّنها.

وفي قصيدة (بطاقة معايدة إلى أبي الطيب المتنبي) يعاني الخطيب من الغربة كجزءٍ من غربة الفلسطيني عموماً، يقول(١):

عِيـدٌ، حَلَلْـتَ كمـا حَوَّلـتَ ياعيـدُ	**فمـا وَحَقِّـكَ تحـت الشـمسِ تجديـدُ**
أَمّـا الأَحِبَّـةُ، فالأَسـلاكُ دُونَهُمـو	**ودُونَ غَـزَّةَ، فُـولاذٌ وبـارودُ**
والسـاقيانِ، سُـقاةٌ، والطِّلـى كَـذِبٌ	**لا أُنـسَ فيهـا، ولا هَـمٌّ وتَسـهيدُ**
أَصـخرةٌ أَنـا، مِـن لَحـمٍ ودَفْـقِ دَمٍ ؟	**و«صَـخرةُ القُـدس» رَقَّـت وَهْـيَ جُلمـودُ!!**
يُرِيبُنـي الظَّـنُّ، إمَّـا جادَهـا غَـدَقٌ	**كـأَن قَطْـرَ دُمـوعِ «السِّـدرَةِ» الجُـودُ**
طَغَـى الخُـوَارُ بِهـا، و «واللَّـهُ أَكبرُهـا»	**تَحَشْـرَجتْ، وَطَـوى القـرآن، تَلمـودُ**
«نَبِـيَّ كِنْـدَةَ»، فاهنـأ أن قَضَـيتَ رَدىً	**فَغيـرُكَ اليـومَ، يحيـا، وَهْـوَ مَـوْؤُودُ**
يـا مـن تَغَرَّبـتَ، لا مُستعظِمـاً أَحـداً	**مـا بِيـدُ أَمسِـكَ، ممـا أَضـحتِ البِيـدُ؟!**
ذاكَ الزمـان الـذي مِنـهُ بكيـتَ أسـىً	**عليـهِ أَبكـي، وبعـضُ الجـرحِ تَضـميدُ!!**
إن ضِـقْتَ مـن عَجَـمٍ، تَطـوي إلـى عَـرَبٍ	**جُـرْدَ القِفـارِ، وسَـلْواكَ الأَناشـيدُ**

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢١٥-٢١٧.

إلا أنــا، راصِــداً رَهْــنَ الــدجى حُلُمــاً، لكننـــي بـــاقترافِ الحُلْـــمِ، مَرصـــودُ

يصرّح الخطيب بأن قصيدته هي معارضة للمتنبي في قصائده[1]، ومنها قصيدته في هجاء كافور والتي يقول فيها[2]:

عيـــدٌ بِأَيَّـــةِ حـــالٍ عُـــدتَ يـــا عيـــدُ بِمـــا مَضـــى أَم بِـــأَمرٍ فيـــكَ تَجديـــدُ

أَمّـــا الأَحِبَّـــةُ فَالبَيـــداءُ دونَهُـــمُ فَلَيـــتَ دونَـــكَ بيـــداً دونَهـــا بيـــدُ

لَــم يَتــرُكِ الــدَهرُ مِــن قَلبــي وَلا كَبِــدي شَـــيئاً تُتَيِّمُـــهُ عَـــينٌ وَلا جيـــدُ

يـــا ســـاقِيَيَّ أَخَمـــرٌ فـــي كُؤوسِـــكُما أَم فـــي كُؤوسِـــكُما هَـــمٌّ وَتَســـهيدُ

أَصَـــخرَةٌ أَنـــا مـــالي لا تُحَرِّكُنـــي هَـــذي المُـــدامُ وَلا هَـــذي الأَغاريـــدُ

مـــاذا لَقيـــتُ مِـــنَ الـــدُنيا وَأَعجَبُـــهُ أَنّـــي بِمـــا أَنـــا بـــاكٍ مِنـــهُ مَحســـودُ

إِنّـــي نَزَلـــتُ بِكَـــذّابينَ ضَـــيفُهُمُ عَـــنِ القِـــرى وَعَـــنِ التَرحـــالِ مَحـــدودُ

صـــارَ الخَصِـــيُّ إِمـــامَ الآبِقـــينَ بِهـــا فَـــالحُرُّ مُســـتَعبَدٌ وَالعَبـــدُ مَعبـــودُ

لا تَشـــتَرِ العَبـــدَ إِلّا وَالعَصـــا مَعَـــهُ إِنَّ العَبيـــدَ لَأَنجـــاسٌ مَناكيـــدُ

مـــا كُنـــتُ أَحسَـــبُني أَحيـــا إِلـــى زَمَـــنٍ يُســـيءُ بـــي فيـــهِ كَلـــبٌ وَهـــوَ مَحمـــودُ

وَلا تَوَهَّمـــتُ أَنَّ النـــاسَ قَـــد فُقِـــدوا وَأَنَّ مِثـــلَ أَبـــي البَيضـــاءِ مَوجـــودُ

وَذاكَ أَنَّ الفُحـــولَ البـــيضَ عـــاجِزَةٌ عَـــنِ الجَميـــلِ فَكَيـــفَ الخِصـــيَةُ الســـودُ

يتضح من خلال المطلع في قصيدتي الخطيب والمتنبي هذا التماثل اللفظي والتقارب الدلالي، فألفاظ التصريع (عيد/ تجديد) متماثلة، غير أن مطلع الخطيب يعتمد على الإقرار في صدر البيت، والنفي في عجزه، ويدل على اليأس من تغير واقع الضعف والتخاذل العربي (فما وحقك تحت الشمس تجديد)، بينما استهلال المتنبي يعتمد على استفهامٍ مقدّر بـ (كيف) في صدر البيت (بأية حالٍ عدت)، واستفهامٍ آخر مقدّر بـ (الهمزة) في عجز البيت (أبما مضى)، وهذا الاستفهام يُضمِر النيّة المبيّتة بالخروج من مصر (أم بأمر فيك تجديد)، بُعيد تأكّده من أنه لن ينال مبتغاه من كافور. أما أحبّة الخطيب وشعبه فالاحتلال وأنظمة القهر العربية تمنعه من التواصل معهم (فالأسلاك دونهم)، بينما أحبّة المتنبي فالفلاة وبعد المسافة هي ما تمنعه

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١٤/٣.

(٢) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ١٣٩/٢-١٤٨.

من الالتقاء بهم (فالبيداء دونهم)، "والفرق بين الشاعرين أن يوسف الخطيب ينفث زفرات الشوق من منفى قسري، يغلب عليه البعد السياسي، أما المتنبي فيحترق شوقا من مكان اختياري، يغلب عليه البعد الاجتماعي"[١]. والخطيب يؤكّد أن موانع عصره في التواصل مع شعبه تفوق موانع عصر المتنبي (ما بيد أمسك مما أضحت البيد). وبينما كانت الخمرة في بيت المتنبي مثيراً للحزن وحافزاً على الشعور بالهمّ (أم في كؤوسكما همٌّ وتسهيد)، ومن هنا يُبطِل المتنبي مفعول الخمرة فإن الخطيب في سياق تعبيره عن ألمه النفسي وتوتّره الوجداني، بسبب واقع أمته ينفي عن الخمرة الهمّ والتسهيد بتغييبها للعقل والشعور فرحاً وحزناً (لا أنس فيها ولا همّ وتسهيد)، وفي بيت الخطيب يتحوّل ساقيا المتنبي إلى سُقاة دلالةً على تمكّن أركان الفساد واستفحال أدواته في واقع عصرنا.

ويأتي الاستفهام التعجبي (أصخرة أنا) في بيت الخطيب في سياق المفارقة بين الخطيب وصخرة القدس فالخطيب يستعظم حالة التراخي واللا مبالاة التي استشرت في الواقع العربي، والتعجّب "استعظامُ أمرٍ ظاهر المَزِيَّة خافي السَّبب"[٢]، بينما هو في بيت المتنبي في سياق المفارقة بين المتنبي من ناحية، والخمر، والغناء من ناحية أخرى (المدام/ الأغاريد)، فهما لا يشعرانه بالنشوة والسرور[٣]. كما تتبدى المقاربة اللغوية من خلال التركيبين (يريبني الظن/ نزلت بكذابين) والغاية من تركيب المتنبي إثبات بخل كافور، بينما الغاية من تركيب الخطيب تصوير حزن سدرة المنتهى على حال القدس. ويظهر التناص الإشاري في لفظ (السدرة) عبر استدعاء النص القرآني في قوله تعالى: ﴿**وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى**﴾[٤].

وتتعزّز الحواريّة عبر استنطاق الخطيب نصّ المتنبّي، فبينما نجد المتنبي يتعجّب من حياته في زمنٍ جعل أراذلَ القوم أكابرَها، فإن الخطيب يؤكد أن الحياة في ظلّ هذا الزمن الرديء هي وأْد لكرامته وحريته، فـ (ذاك الزمان) الذي يشكو منه المتنبي (لم يترك الدهر) له بعض الأفضلية إذ بقي فيه جزء من النخوة والكرامة؛ ومن هنا تظهر المواساة (وبعض الجرح تضميد). وبينما وجد المتنبي في شعره سلوى وتعبيراً عن

(١) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٢.

(٢) المعجم الوسيط، ٥٨٤/٢. ويعرّفه ابن عصفور: "استعظام زِيادة في وصْف الفاعل خفِي سببها وخرَج بها المتعجِّب منه عن أمثاله أو قلَّ نظيرُه فيها". المقرّب، علي بن المؤمن المعروف بابن عصفور(ت. ٦٦٩هـ)، تح: أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، د.ن، ط١، ١٣٩٢هـ =١٩٧٢م، ٧١/١.

(٣) انظر: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ١٤١/٢.

(٤) النجم: ١٣–١٨.

ضيقه من تحكم الأعاجم و(الآبقين)، فإن الخطيب معاقب على حلمه بزوال الظلم والقهر من قبل الأنظمة العربية التي تحاصر شعرَه العروبيّ ودعواته للوحدة والحرية

ويستكمل الخطيب حواريته مع قصيدة المتنبي عبر قوله[١]:

يـــا مَـــن بُليـــتَ «بإخشـــيدٍ» بِمُفْـــرَدِهِ ... مـــاذا أَقـــولُ وبَلـــوَايَ «الأَخاشـــيدُ»؟!

حُسَّـــادُ أَمسِـــكَ مَـــنْ تَـــدري، وهـــا قَـــدَري ... هـــذي القرامِطَـــةُ، العُجْـــمُ، العرابيـــدُ

عَجِبـــتُ، إن كـــان «تَطبيعـــاً» صَـــغارُهُمو ... فمـــا الـــذي، بَعـــدُ، قـــد يَعنِيـــهِ «تَهويـــدُ»؟!..

عـــاد المماليـــكُ، إلاَّ مِـــن مُفارَقَـــةٍ ... قُلـــوبُهم، لا الوُجـــوهُ، الكُلَّـــحُ السُّـــودُ!!

خمســـينَ عامـــاً تَوَلَّوْنـــا بَطارِقَـــةً ... تُعـــزَى الأُمـــورُ إلـــيهم، والمقاليـــدُ

حتـــى تَبَـــدَّوا عُـــراةً يـــومَ أَن زَعَمُـــوا ... «أَنْ زَايَلَـــتْ وَجْـــهَ صُـــهيونَ التجاعيـــدُ»!!

فَـــدَعْ لهـــم، فـــي فَـــمِ البُركـــان، غَفْوَتَـــهُم ... فـــإِنَّ رَبَّـــكَ - قُـــلْ والشـــعبَ - مَوْجُـــودُ!!

فشكوى المتنبي من زمن الإخشيد (ماذا لقيت من الدنيا) جزءٌ بسيطٌ من بلوى الخطيب بأخاشيد هذا العصر (حكّامه)، واغترار البعض بما يعتقدونه من تنعّم للمتنبي، وحسدهم له امتدادٌ لشماتة الكفار بالعروبة، وأدعيائها في نظر الخطيب. ووصول من لا يستحقّ إلى سُدّة الحكم رغم سواد قلوبهم (قلوبهم لا الوجوه الكلح السود) يتماهى في نظر الخطيب مع وصول إمام الآبقين (كافور) إلى حكم مصر، رغم عبوديته، وسواد بشرته (فكيف الخصية السود). وفي إطار تماهيه مع تعجّب المتنبي من غياب الكرام وفقدانهم وبقاء كافور (وَلا تَوَهَّمتُ أَنَّ الناسَ قَد فُقِدوا وَأَنَّ مِثلَ أَبي البَيضاءِ مَوجودُ)؛ يؤكد الخطيب حتميّة انتصار الإرادة الإلهية وإرادة الشعوب على هؤلاء الحكام (فإن ربك قل والشعب موجود). وتتبدّى المقاربة اللغوية عبر اشتراك النصّين في ألفاظ القوافي (تجديد/ تسهيد/ البيد/ السود/ موجود)، كما أن النصّين يتوافقان في وزن البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن)، والقافية المطلقة ذات رويّ الدال المضموم.

وقد استدعى الخطيب قصيدةَ المتنبي نفسَها في موضعين آخرين: أحدهما في مقطع (كذلك النيل) من (معلقة الخليل) والذي يقول فيه[٢]:

عَجِبـــتُ فـــي أَمـــرِ مِصـــرٍ، مـــا يَبيـــتُ بهـــا ... علـــى الطَّـــوَى، وَسَـــخاءُ النيـــلِ مِـــدرارُ!!

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢١٧-٢١٨.

(٢) المصدر السابق، ٣/١٨٩-١٩٠.

تَــرى العناقيـــدَ فـــي أفيائِهـــا، عَسَـــلاً، لكنَّهـــا، دون خَلْـــقِ الشـــعبِ، صَـــبَّارُ
هـــي النَّـــواطِيرُ إيَّاهـــا، وقـــد بَشِـــمَتْ ثعالـــبٌ، واســـتباحَ الكَـــرْمَ أَشـــرارُ
مَـــنْ مُبلِـــغٌ «جَـــوْهراً» فـــي بَطْـــنِ تُربَتِـــهِ أنَّ «المُـــذِلّ لِـــدينِ اللَّـــهِ»، أمَّـــارُ
وأنَّ قـــــاهرةَ التـــــاريخِ جارِيـــــةٌ يَســـتامُها مِـــن يَهـــودِ الـــنَّحسِ تُجَّـــارُ
عَجِبـــتُ فـــي أمـــرِ مِصـــرٍ، لا تَهِـــيجُ لَظـــىً وأيســـرُ الخَطْـــبِ، أنَّ الـــرأسَ غَـــدَّارُ!!
قـــد جَـــلّ «كـــافورُ» عنـــه سِـــحنةً وحِجَـــىً وابتِيـــعَ غُفْـــلاً، ولِلمَمْلـــوكِ مِقـــدارُ!!

يتماهى النص مع قول المتنبي في قصيدته السابقة[1]:

صـــارَ الخَصِـــيُّ إمـــامَ الآبِقـــينَ بِهـــا فَـــالحُرُّ مُســـتَعبَدٌ وَالعَبـــدُ مَعبـــودُ
نَامَـــتْ نَـــوَاطِيرُ مِصـــرٍ عَـــنْ ثَعَالِبِهـــا فَقَـــدْ بَشِـــمْنَ[2] وَمـــا تَفنـــى العَنَاقيـــدُ
العَبْـــدُ لَـــيْسَ لِحُـــرٍّ صَـــالِحٍ بـــأخٍ لَـــوْ أنّـــهُ فـــي ثِيَـــابِ الحُـــرّ مَوْلُـــودُ
لا تَشْـــتَرِ العَبْـــدَ إلاّ وَالعَصَـــا مَعَـــهُ إنّ العَبيـــدَ لأنْجَـــاسٌ مَنَاكِيـــدُ
جَوْعـــانُ يأكُـــلُ مِـــنْ زادي وَيُمســـكني لكَـــيْ يُقـــالَ عَظـــيمُ القَـــدرِ مقصـــودُ

فالفضاء المكاني في النصّين واحد (مصر)، والمفارقة بين خيرات مصر وجوع أهلها في نصّ الخطيب؛ تماثل المفارقة بين ترف الحكام وجوع الناس في نص المتنبي، وقد وظف الشاعران المفارقة الدلالية للكشف عن الفجوة الاجتماعية والاقتصادية بين طبقتي الحكام والمحكومين. ومحاولة الوصول إلى عناقيد وخيرات مصر المعسولة يقتضي، المعاناة المريرة من طرف الشعب (النواطير) في مواجهة الحكام (الثعالب) الذين يسرقون الوطن (الكَرْم).

ويستحضر الخطيب شخصية (جوهر الصقلي)[3] ليجسّد التحول السياسي والحضاري بين حكام مصر القدماء، والمعاصرين الذين منحوا – برأيه – اليهود موطئ قدم في قاهرة المعز فـ (المذلُّ لدين الله) الذي

(١) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٢/١٤٤–١٤٥.
(٢) بشم: أخذته تخمة وثقل من كثرة الأكل. انظر: شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٢/١٤٤.
(٣) جوهر الصقلي: قائد عسكري في عهد الفاطميين، بنى مدينة القاهرة عام ٩٦٩ هـ بأمر من الخليفة المعز لدين الله، وأنشأ فيها الجامع الأزهر.

حوّل القاهرة إلى (جارية) في نص الخطيب هو عبد السوء الخصي، إمام الآبقين في نصّ المتنبي[١]. ويُعرّض الخطيب بحاكم مصر، ويعتبره أسوأ من كافور في زمن المتنبي. ويتفق النصّان أيضاً في توظيفهما لوزن البسيط، والقافية المطلقة ذات الروي المضموم.

وفي الموضع الآخر من قصيدة (أرجوزة البطولة) يعود الخطيب إلى استحضار ثنائية (الثعلب/ الناطور) في سياق نقده للمؤسسة الحاكمة، يقول[٢]:

كــــلُّ الأَفــــاعي انـــــدَلَقَتْ جُحُورُهـــــا   يَفُـــــحُّ أَرجــــاءَ المَـــــدَى زَفيرُهــــا

كــــم بَلْـــــدةٍ أَزرى بهـــــا «كافورُهــــا»   واشـــــتُقَّ مـــــن ثَعلبِهـــــا ، ناطورُهـــــا

دارتْ رحى الهولِ؟.. إِذنْ نُديرُها!!

جَلَّ الذي، يا شَعْبَنا، قد أَبدَعكْ

خذنا على أجنحةِ النَصرِ معكْ

وفي القصيدة نفسها التي عارض الخطيب فيها المتنبي وهي: (بطاقة معايدة إلى أبي الطيب المتنبي)، يقول[٣]:

مـــا «شِـــعْبُ بَـــوَّانَ» مـــن حَيْفــا   والتُّرجُمـــانُ، سُـــليمـــانٌ، وداوودُ !!

ومـــا «الفَتــى العربــيُّ» الــحُرُّ، فــي وَطَــنٍ   لَـــهُ الـــدَّوالي بِـــهِ، إلا العناقيـــدُ ؟!

فـــاكْبَحْ جَـــوادَكَ، مـــا «الفُســـطاطُ» دانِيَـــةً   يَبْـــقَى لِقَصْـــدِكَ «بالشـــهباءِ» مَقصـــودُ

تَحوَّلَـــتْ بُوصَـــلاتٌ عـــن مَرافِئِهـــا   وَمَكَّـــةُ الحُلْـــمِ أَمْسَـــتْ وَهْـــيَ «مَدريـــدُ»

واشـــهدْ بِـــرَ بّـــكَ هـــذا «السِّـــلمَ» تُوقِتُـــهُ   سُـــمَّاً، ويَغشـــاهُ «شُـــعَّارٌ» كمـــا الـــدُّودُ !!

يستدعي الخطيب هنا نصاً من قصيدة أخرى، هي قصيدة المتنبي في مدح عضد الدولة، ووصف شعب بوّان، والتي يقول فيها[٤]:

(١) انظر: التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٥.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٨٥.

(٣) المصدر السابق، ٣/٢١٧.

(٤) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٤/٣٨٣-٣٨٧.

مَغاني الشَعبِ طيباً في المَغاني ... بِمَنزِلَةِ الرَبيعِ مِنَ الزَمانِ

وَلَكِنَّ الفَتى العَرَبِيَّ فيها ... غَريبُ الوَجهِ وَاليَدِ وَاللِسانِ

مَلاعِبُ جِنَّةٍ لَو سارَ فيها ... سُلَيمانٌ لَسارَ بِتَرجُمانِ

طَبَت فُرسانَنا وَالخَيلَ حَتّى ... خَشيتُ وَإِن كَرُمنَ مِنَ الحِرانِ

وَلَو كانَت دِمَشقَ ثَنى عِناني ... لَبيقُ الثُرْدِ صينِيُّ الجِفانِ

يعتمد النصّان على قافية مطلقة، ومردوفة بحرف مدّ، وبحرفي الرويّ (الدال والنون) والذين يتقاربان في المخرج (طرف اللسان)، وكما كان المتنبي (الفتى العربي) غريباً في لغته، وأصوله، وقلّة مؤونته في شعب بوّان، رغم جمال هذا الشعب الأخاذ؛ فإن الخطيب يشعر بالغربة في ابتعاده عن وطنه العربي، رغم تواجده في الدول العربية. ويظهر التحوّل الدلالي من خلال ممارسة الانزياح في دلالة (الحصان) فالخطيب "يكبح حصانه عن الفسطاط (مصر)، ويطلقه نحو الشهباء (سوريا)، وفي تحوّل مسار الحصان موقفٌ سياسيٌّ مُضمَر. أما حصان المتنبي فلا يضمر موقفا سياسيا، فهو وسيلة فنّية لإظهار جمال الطبيعة في شعب بوان؛ لأن المتنبي خشي أن تحْرَن الخيل عن السير على الرغم من أصالتها بسبب الطبيعة التي تخلب الأنظار. وكان الحصان معادلا موضوعيا للمتنبي المتردد في الوصول إلى عضد الدولة"[١]. وانحياز الخطيب إلى حلب الشهباء يماثل انحياز المتنبي لدمشق.

وهكذا يبدو أن التناص الأسلوبي يحاول نقل المتلقي مباشرةً إلى أجواء النص المستحضَر كليةً، باعتماده على أسلوب النص المستحضَر وصيغته وإيقاعه وبنيته الصوتية، كما أنه يهدف إلى توظيف لغة هذا النص في عمقها وجاذبيتها ومحاورة أساليبها.

---

(١) التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، ص٢٠٤.

المبحث الخامس: تناص الشخصيات

يختصّ هذا الشكلُ من التناصّ باستحضار الشخصيات الإنسانية بمختلف أنواعها، بُغْيَةَ توظيفها في بنية النص حتى تثير المشاعر والدلالات، فتتنامى القدرة الإيحائية والتأثيرية للنص. ولإثراء عملية استحضار الشخصيات وإسقاط ملامحها على تجربة الشاعر المعاصر "ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات، في السياق الشعري، ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق الفردي والجمعي، فإذا هي فقدت، في السياق الشعري، هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي، وفقدت نتيجة لذلك تأثيرها الشعري المنشود"(١).

وتتنوّع شخصيات الخطيب، فمنها القديم، مثل: قابيل وهابيل، وخالد بن الوليد، وأبي عبيدة بن الجراح، وعقبة بن نافع، وطارق بن زياد، وغيرها، ومنها الحديث المعاصر، مثل: جمال عبد الناصر، وأحمد بن بلّا، ومصطفى كامل، وجميلة بوحيرد، وهتلر، وموسوليني، وغيرها.

كما تختلف تلك الشخصيات بحسب مرجعيتها، فمنها الدينية، مثل: شخصية النبي ﷺ، والمسيح عليه السلام، ويوسف عليه السلام، ومريم واسماعيل عليه السلام، والخلفاء الراشدين رضي الله عنهم، ومنها الأدبية، مثل: شخصيّة المتنبي، وأبي نواس، وزهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، وعمر الخيام، ومنها التاريخية، مثل: شخصيّة أبي ذرّ الغفاري رضي الله عنه، والمعتصم، وصلاح الدين الأيوبي، وهارون الرشيد، وهاشم بن عبد مناف، وبيبرس، وجوهر الصقلي، والحجاج، ويوشع بن نون، ومنها الأسطورية، مثل: أوديب، ومارْس، وبروميثيوس.

وشخصيّات الخطيب فاعلة، ومؤثّرة في الحضارة الإنسانية عموماً، سواءً أكان هذا التأثير، سلبياً أم ايجابياً، رغم أن الشخصيات ذات النموذج الإنساني الإيجابي غلبت على الشخصيات ذات النموذج الإنساني السلبي، فالشاعر – بشكلٍ عام – "يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي"(٢)، والخطيب ضمن رؤيته القومية وفي ظلّ واقعٍ مثخنٍ بالإخفاقات، والانقسامات العربية، يسعى إلى إيقاظ أمته، واستنهاض قواها، وبعث مجدها، فالماضي المناقض لحقيقة الواقع هو الأقدر على شحذ الهمم وبثّ الأمل، والأدب الفلسطيني عموماً "يسعى إلى الاتكاء على الماضي ليس فقط لتوظيف النص فنيًا، وإنما ليستمد شرعية البناء النصي المولد والجديد، أي أن التناص من هذا المنظور يصبح أيديولوجية منتجة، واللجوء إلى الموروث لا يعني الرجوع إلى التاريخ بقدر ما يعني إحياء

---

(١) الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل، ص٢٠٤.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٢٠.

الفعل الإنساني في المرجعية التاريخية، بحيث يصبح التناص مع رموز التراث إثباتًا لوجودها بفضل الفعل الإنساني فيها، ومن ثم يكتسب الحاضر شرعيته بالتأكيد على فاعليته في الماضي"[١].

ومن الشخصيات ذات التوجّه السلبي: أبرهة، وجنكيز خان، وتيمورلنك، وهولاكو، ومسيلمة الكذاب، وقيصر، وكسرى، وهرقل، ونبوخذ نصّر، وأنوشروان؛ بيد أن الشخصيات التي تحمل طابع القوة والثورة، والتي تعزّز رؤية الخطيب حول الحرية والعدالة والوحدة، غلبت في شعره؛ إذ إنها بأبعادها الرمزية وبوجودها الفاعل كانت الأكثر قدرةً على تجسيد موقف الخطيب والتعبير عن رؤيته الفكرية وروحه المتأجّجة المتمرّدة.

وتتعدد آليات وطرق استدعاء الشخصية في شعر الخطيب، ما بين استدعائها بذاتها، أو بأقوالها المأثورة، أو بالفعل/ الدور الدال عليها.

١- **استدعاء الشخصية بذاتها (بالعلم):** ويختصُّ باستدعاء الشخصية عبر صيغ العلم، اسماً أو كنيةً، أو لقباً، ويعدُّ أقلَّ آليات الاستدعاء فنّيّة بالمقارنة مع آليتي الدور أو القول. والاسم المباشر يمثّل إشارة تعيين فقط، بينما اللقب يمثل إشارة تعيين وتوصيف في نفس الوقت، والكنية تمثّل إشارة تعيين مضاعف مع التوصيف أيضا[٢]، ففي (ابن آدم) مثلاً تمثل علاقة البنوّة علاقة توصيف، وآدم إشارة تعيين لنبي الله، والجمع بينهما إشارة تعيين أخرى لقابيل مثلاً.

ومن استدعاءات الخطيب للشخصية باسمها استدعاؤه شخصيةَ (قابيل) في المقطع المعنون بـ (أنشودة السندباد الأميركي) من قصيدة (أوراق مارس الصغير)[٣]:

أَبجِـــرِي يـــا قُلُـــوعُ، يـــا رُسْـــلَ قابيـــلَ   علـــى الـــيَمِّ، تحـــت جُـــنْحِ الظـــلامِ

أَبحـري فـي الـدماءِ، فـي الصـاخبِ القـاني   وشُـــــــدِّي مَخضُـــــوبةَ الأَعـــــلامِ

ترمز هنا رُسل قابيل إلى القوات الأميركية، دلالةً على أنها نذر قتلٍ وتدميرٍ، ويتكرر استدعاء (قابيل) في مقطع (لعنت قابيل) من (معلقة الخليل)[٤]:

لَعنـــتُ قابيـــلَ، لا انفكَّـــتْ تُطـــارِدُهُ   علـــى الخليقـــةِ، مِـــن كَفَّيـــهِ، أَوزارُ

---

(١) التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البنداري، وعبد الجليل حسن صرصور، وعبلة ثابت، ص٢٤٦.

(٢) انظر: أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، ص٨٦، ٢٨، ٤٢.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨١/١.

(٤) المصدر السابق، ١٨٥/٣.

وقصة قابيل وهابيل خير معبّر عن واقعٍ عربيّ مرير، مزّقته الخلافات وأزرت به المصالح الضيقة والأهواء الفاسدة؛ لذا يأتي الاستدعاء هنا – باسم الشخصية والفعل الدال عليها (قتله أخاه هابيل) – ضمن نقد الخطيب لحالة التناحر والانقسام بين الأنظمة العربية كما يشير إلى ذلك مجمل القصيدة.

ويستحضر الخطيب أيضاً شخصية (مسرور) السيّاف في حكايات ألف ليلة وليلة، كرمزٍ لبطانة الحاكم؛ وذلك في إطار نقده للحالة الثقافية العربية، والخواء النقدي، والإغراق في الحداثة. يقول[١]:

قُل لمسرورٍ.. يَقُلْ في أُذْنِ هارونٍ..

وراءَ البابِ قد أضحى النُّواسيُّ

نُواسِيّين..

لا يُحصى لديه الظُّرفاءُ..

هيكل النُقَّادِ ماخورٌ..

وطعم الشعرِ.. قصديرٌ..

وحتى صِلَةُ الحرف بِتاليهِ.. بغاءُ !!..

ومن استدعاءات الخطيب للشخصية بلقبها: استدعاؤه لشخصية الشهريار من حكايات ألف ليلة وليلة ورمز بها إلى القيادات الفاسدة والحكام الفاسقين. يقول في قصيدة (سلام لكنّ إناث العروبة)[٢]:

فأَنتُنَّ.. كُنَّ قِيامَتنا.. والنُشُورَ..

وَطَلِّقْنَ، أُفتي – «ثَلاثاً»– جَناحَ الحريمِ،

وَكِزلارَ، والشَهرَيارَ، وحُرَّاسَ هذا الدجى المُحتَضَرْ..

وفي رباعية (حذار من زرادشت) يتداخل الأسلوب القرآني مع التراث الشعبي في شخصية (الشهريار) ومع التاريخ في شخصية (زرادشت). يقول[٣]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٥٢-٥٣.

(٢) المصدر السابق، ٣/٢٤٣.

(٣) المصدر نفسه، ٣/٣٤٠.

هَل أتاكُمْ، أيُّها القومُ، حديثُ الشَهْرَيارِ

يَومَ أن حَطَّتْ سَراياهُ على أنهارِ بابلْ

فَحَذارِ الآنَ من لُؤْمِ «زَرادِشْتَ»، حذارِ

آخِرُ القِصَّةِ مَعطوفٌ على ذكرى الأوائِلْ !!..

ويستحضر الخطيب شخصية (صقر قريش) ويشير بها إلى غزة في سياق الرمز لبعث الأمة، يقول في مطوّلة (رأيت الله في غزة)(١):

لأنكِ أنتِ صقرُ قُريشنا

وَبقيَّةُ الرَّمَقِ

لأَنكِ أَنتِ آخرُ رايةٍ لم تَهْوِ

فاصطَفِقي..

لأنكِ أنتِ طيرُ البعثِ

فاحترقي..

وَعَبْرَ رمادكِ انبَثِقي!!..

ومن استدعاءات الخطيب للشخصية بكنيتها: استدعاؤه شخصيةَ (أبي ذرّ)، وشخصية (أبي نواس)، كقوله في قصيدة (الخورنق)(٢):

فأَنفَذَ البعلُ مِن سامي إرادتِهِ، أمراً على مَلأٍ

النُّدمانِ مُصطَخِباً، حتى لَتَحسَبُ أن شُقَّتْ عَقيرَتُهُ:

- أبا نُواسٍ.. عليكَ الآنَ فافتِهِما!!..

يأتي استدعاء شخصية أبي نواس هنا في سياق نقد الخطيب لتلك البطانة، التي تداهن الحكام في مواقفها وتسوّق سياساتهم.

---

(١) المصدر نفسه، ٧٩/٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٠١/٣.

٢- **استدعاء الشخصية بأقوالها المأثورة:** وتتمثل هذه الآلية في توظيف الشاعر لقولٍ متعلّقٍ بالشخصية، وصالحٍ للدلالة عليها بحيث تصبح وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة: التفاعل الحر مع شفرات النص واستحضار صورة الشخصية في ذهن المتلقي[١].

ومن هذا النوع من الاستدعاءات: استدعاء الخطيب لمقولة امرئ القيس، عندما بلغه مقتل أبيه علي يد بني أسد: (ضيّعني صغيرا وحمّلني دمه كبيرا، لا صَحْوَ اليوم، ولا سكر غدا، اليوم خمر وغدا أمر)[٢] يستدعيها في أكثر من موضع. يقول في قصيدة (لي ما يزال حلم غد)[٣]:

يـــــا أَيهـــــا الصــــــحبُّ آذَنَ السَّـــــفَرُ   رِتـــــــاجُ بيتـــــــي يَدُقُّـــــــهُ القَـــــدَرُ

دُقُّـــــوا الـــــدُّفوفَ، واشـــــربوا، وَكُلُـــــوا   اليـــــومَ خمـــــرٌ، وفـــــي غـــــدٍ عِبَـــــرُ

كما يقول في (معلقة الخليل)[٤]:

يُنْبِيـــكَ مِـــن أَمـــرِهِ «الطَّـــاوُوسُ» أَنَّ غـــداً   أَمـــــرٌ، إذا اليـــــومَ نِـــــدمانٌ وَسُـــــمَّارُ

يأتي هذا الاستدعاء في سياق تحريض الخطيب على الثورة ضد الحكام الفاسدين والاحتلال. وفي نفس السياق يأتي استدعاء الخطيب لمقولة الحجاج بن يوسف الثقفي عندما قدم الكوفة أميراً على العراق: (إني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها وإني لصاحبها)[٥]، يقول الخطيب في (أرجوزة البطولة)[٦]:

قُـــــلْ لِـــــرُؤوسٍ أَيْنَعـــــتْ رِقابُهـــــا   فـــي القـــدسِ ، قـــد حـــانَ لنـــا احتطابُهـــا

والجَنَّـــــةُ اشـــــتاقت لنـــــا أَطيابُهـــــا   وَشُـــــرِّعتْ ، زهـــــواً بنـــــا ، أَبوابُهـــــا

---

(١) انظر: أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، ص١٥٥.

(٢) الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (المتوفى: ٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ، ١٠٩/١.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧١/٢-٧٢.

(٤) المصدر السابق، ١٩١/٣.

(٥) وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، ابن خلكان، ٣٣/٢.

(٦) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٨/٣.

يبدو التناص الاقتباسي المحوّر تحويرا مركّبا من خلال المماثلة في تركيب (رؤوس أينعت)، وإضافة لفظ (رقابها) والمقاربة الدلالية بين تركيبي (حان قطافها) و(حان احتطابها).

٣- **استدعاء الشخصية بالفعل /الدور الدال عليها:** ولا يُصَرَّحُ في هذا الاستدعاء باسم الشخصية، بل بالفعل أو الدور الذي لعبته الشخصية مما يستدعي صورتها في ذهن المتلقي[١]، كقول الخطيب في قصيدة (الخروج إلى بادية الشام)[٢]:

فلو خَلَعَتْني جميعُ القبائلِ فيمن أُحِبُّ

فَلِي مِن أبي «رِبذةٌ» ما تزالُ

سأَمضي إِليها وحيداً، وذاتي

وأَعزِفُ لِلجِنّ تحت شُموسِ الفيافي..

يستحضر الخطيب شخصية أبي ذرّ الغفاري من خلال اعتزاله في الربذة (شرق المدينة المنورة) إثر خلافه مع معاوية في زمن عثمان ﷺ، حيث مات فيها ولم يكن معه إلا امرأته وغلامه[٣] مصداقا لحديث الرسول ﷺ: **(يرحم الله أبا ذرّ، يمشي وحده، ويموت وحده، ويحشر وحده)**[٤]. ويأتي هذا الاستدعاء في سياق حرص الخطيب على الوحدة بين سوريا والعراق، وتمسّكه بموقفه العروبي هذا دون الحياد عنه.

وأيضا من ذلك النوع من الاستدعاء، قول الخطيب في قصيدة (نفير البعث)[٥]:

وحبيبُ أَيام الصِّبا «دَنْشوَاي» تذكرُ كيف ماتْ

وبأيِّ ذنبٍ غالَهُ في الفجرِ أعداءُ الحياةْ

---

(١) انظر: أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، ص٨٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٦٠/٣.

(٣) سير أعلام النبلاء، الذهبي ٢/ ٥٧ وما بعدها.

(٤) أخرجه البيهقي في دلائل النبوة ٥/ ٢٢٢ والحاكم في المستدرك ٣/ ٥١ عن ابن مسعود بزيادة في أوله، وقال الحاكم: "هذا حديث صحيح الإسناد، ولم يخرجاه"، وقال الذهبي: صحيح فيه إرسال، وأورده المتقي الهندي في كنز العمال، حديث رقم ٣٣٢٣٢. انظر: دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر البيهقي (المتوفى: ٤٥٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ، ٢٢٢/٥. وانظر: المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله الحاكم محمد بن عبد الله الضبي الطهماني النيسابوري (المتوفى: ٤٠٥هـ)، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ=١٩٩٠م، ٥٢/٣.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١٩/١.

هُو لم يَمُتْ.. ما زال يختَبيءُ القلوبَ الدامياتْ

يُذكِي بَسالَتها، وَيَملأُها على الجُلَّى ثباتْ

يستحضر الخطيب شخصية مصطفى كامل الزعيم المصري من خلال حادثة دنشواي، تلك القرية التي تُوُفّيَ فيها ضابطٌ انجليزيّ بضربة شمسٍ واتُّهم أهلُها بقتله، مما أدى إلى تعذيبهم[1] حيث ندّد مصطفى كامل بجرائم المحتل الانجليزي، في جريدته التي عمل فيها على فضح تلك الجرائم، ويأتي استحضار الخطيب في سياق إذكاء روح التمرد ضد الاحتلال وأعداء التحرّر العربي من التبعية في الخمسينات من القرن العشرين.

وقد تجتمع ذات الشخصية مع قولها، كما في رباعية (واجب العودة)[2]:

قالَ «فِيجِيثْيُوس» لِلقَيصَرِ.. مِن أَيامِ رُوما:

إن تَكُنْ، يا سَيّدي تَرغَبُ في السِّلْمِ.. فَحَارِبْ!!

فَمَتى يَفْهَمُ، مَنْ ظَلَّ على الصُّلْحِ مُقيما:

لَيْسَت العَودةُ «حقاً» إنما العَودةُ «واجِبْ»!!.

يستدعي الخطيب اسم المؤرخ الروماني (فيجيتيوس) مع مقولته: (من يرغب بالسلام عليه الاستعداد للحرب)[3]، ويأتي الاستدعاء في سياق توضيح الأسلوب الأنجع للتفاوض مع العدو.

وقد تجتمع ذات الشخصية مع الفعل الدال عليها كاستدعاء شخصية (نبوخذ) مع السبي البابلي حيث يوظف الخطيب قصة السبي البابلي يوم أن حارب الملك البابلي (نبوخذ) اليهود وأجلاهم عن فلسطين، وقتّل رجالهم، وساق نساءهم سبايا إلى بابل. يقول في قصيدة (الطوفان)[4]:

مِن هاهُنا..

مِن قبلِ آلافِ السنينَ..

على مدى تلك المفاوزِ والمجاهلْ

كانتْ جِهاتُ الأُفْقِ تَزْخَرُ مِن «نَبُوخَذَ»

بالسبايا، والبيارقِ، والجحافلْ

---

(١) الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، ص ١٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٣٤٧.

(٣) VEGETIUS: " Let him who desires peace, prepare for war." –(the Penguin dictionary of quotations, peace).

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٦٨-١٧٠.

وَغُزاةُ «يُوشَعَ»..

يَصْهَرونَ فِلِزَّ ما سَلَبتْ أَكُفُّهُمو

لأرجُلِهم سلاسلْ

وَنِساءُ «إسرائيلَ» قد حُلَّت جَدائِلُهُنَّ

وانشقَّتْ عن السُّوقِ الغلائلْ

من هاهُنا.. واسترسلَ التاريخُ

يُوقِدُ في سُجوفِ الأمسِ لاهبةَ المشاعلْ

وَيَظَلُّ يَغمِزُنا من الوَتَر الذي

يَستَنقِفُ الأجفانَ حَبَّاتِ الحناظلْ

فَكَأَنَّ سوْطَ «نَبُوخَذٍ»

باقٍ على أعناقِنا..

وعن الأَفاعي الرُّقْطِ زائل!!..

يبدو أن الشاعر في بداية المقطع يستدعي قولَ الشاعر (محمد مهدي الجواهري) في قصيدة (ثورة النفس)[1]:

فغُودرتُ منها في عَراءٍ تَلُفُّني مَفاوِزُ لا أعتادُها ومجاهل

وهذا الاستدعاء يأتي ليدلّ على حالة الاستغراق في التاريخ (على مدى تلك المفاوزِ والمجاهلْ)، ثم يستدعي الخطيب تاريخ السبي البابلي؛ ليعبّر من خلاله عن المفارقة بين الماضي والحاضر فاليهود (غزاة يوشع) الذين عبروا الأرض المقدسة من جهة الأردن بقيادة يوشع بن نون، وحاصروا أريحا وأحرقوها وغنموا كنوزها[2]، أصبح ما غنموه سلاسلاً لرجالهم، وغلائلاً لنسائهم بيد أنهم اليوم يذيقون شعبنا الفلسطيني نفس الكأس التي ذاقوها عندما هجَّروه من أرضه، وشتتوه بعيداً عنها (فكأن سوط نبوخذ باقٍ على أعناقنا).

(١) ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، مطبعة الغري، النجف – العراق، ١٩٣٥م، ص٢٠.

(٢) انظر: التوراة، سفر يشوع، الأصحاح السادس.

ومن هنا كان استلهام الخطيب للتراث تطويرا لقصيدته؛ لأن هذا الاستلهام التراثي "مجافاة لهيمنة الذات وضمائر الأنا وإقصاءً للغنائية التي... ترسخ المباشرة والتقريريّة في موقف الشاعر، أو موقعه إزاء موضوعه"[١].

ويعيد الخطيب استدعاء قصة السبي البابلي غير أنه يجعل من (نبوخذ) دالاً على القيادات الفلسطينية والعربية. يقول في قصيدة (أرض الميعاد)[٢]:

أَحسَبُ النازحين لم يَبْرَحوا الدارَ — سوى أَمسِ، في الصباحِ النادي

يومَ قالوا: غداً نعودُ.. وما عادوا.. — وهامُوا في كل قَفرٍ وواد

ثم سِيقُوا لِلرافدينِ يُعيدونَ — حَكايا التاريخِ مِن عهدِ عادِ!!

وعلى رأسهم «نَبُوخَذُ» منهم (!!).. — في سَبايا النساءِ، والأولادِ

بابلٌ.. «أورشليمُ» !!.. ما أَحمقَ الذكرى — وأَضرى لهيبَها في الفؤادِ

يظهر في هذا المقطع التداخل بين التناص التاريخي والديني (وهامُوا في كل قَفرٍ وواد)، حيث نجد الشاعر قد وظّف شخصيةَ (نبوخذ) التاريخية ضمن دلالتين مختلفتين: كانت الدلالة الأولى معبرةً عن الحاجة إلى قيادة تحقق النصر كقول الخطيب في قصيدة (ما شعلة البعث)[٣]:

أَما «نَبُوخَذُ» يُحيِي الدهرَ ثانيةً — نَفِيرُهُ اللَّجْبُ عَرْضَ الأُفْقِ يَنتَشِرُ؟!

وكانت الدلالةُ الثانية معبرةً عن الحاجة إلى الثورة على القيادة الطاغية كقول الخطيب في مقطع (بغداد غوثاً)[٤] من قصيدة (معلّقة الخليل):

لَيَأتِيَنَّ غَدٌ يُزجي العراقُ بِهِ — نَبُوخَذاً، ويُضِيءُ الكونَ سِنجارُ

ويمكن تصنيف الشخصيات في شعر الخطيب إلى شخصيات مساعدة، وأخرى محورية.

---

(١) التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا، ص٥٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٢١-١٢٢.

(٣) المصدر السابق، ٢/٢٩٤.

(٤) المصدر نفسه، ٣/١٩٤.

أولا: الشخصيّة المساعدة: وهي شخصية يستدعيها الشاعر؛ إما لإثبات موقفه؛ أو توضيح فكرته، أو تصوير قيمة إنسانية. والشخصية هنا ليست محور القصيدة أو المقطع؛ بل يظلّ ارتباط الشاعر بها ارتباطا هامشياً، ينتهي بمجرد تحقيق الصلة بين وعي المتلقي ووجدانه، وبين المقابل الواقعي الذي يريد الشاعرُ الإشارةَ إليه وتحميلَ الرؤية الفكرية والشعرية من خلاله. ونجاح الشاعر يُقاس بمدى توفيقه في شحن الصورة الرمزية للشخصية بالطاقة الإيحائية من ناحية، وبتوظيفها لخدمة السياق العام للقصيدة وتطويعها للمقتضيات الفنية لهذا السياق من ناحية ثانية، بحيث لا يبدو العنصر التراثي مقحما على القصيدة ومفروضاً عليها من الخارج[1].

ويظهر هذا النوع من الشخصيات على شكل إلماعات وإشارات دلالية، تثري سياق القصيدة، وتعزّز بعدَها الإنسانيّ، وتمنح تجربتها التكثيف والعمق.

ويجب التنبيه أن الشخصيات ذاتها يمكن أن تكون مساعدة في موضع، ومحورية في موضع آخر، فهي قادرة على التوهّج الدلالي، وتفجير الطاقات الإيحائية؛ بحسب قوّة توظيف الشاعر لها، أو غايته من هذا التوظيف.

وتشغل الشخصيات المساعدة حيّزاً كبيرا من شعر الخطيب، كاستدعائه لشخصية المعتصم وصلاح الين الأيوبي في قوله من قصيدة (ولو رضيتُ خَلاءَ النفس)[2]:

مَوْتايَ زَرْعُ المدى، ما قُمتُ عن جَدَثٍ ... إلا إلى جَدَثٍ في الأَهلِ أَبكيهِ

«أستودعُ اللهَ في الأُردُنّ لي وَطَناً» ... رانَتْ على أُذُنِ الدنيا مَراثِيهِ

ويومَ كَفَّنتُ في بغدادَ مُعتَصِمي، ... لم أَدرِ أن صلاحَ الدينِ تالِيهِ

لم أَدرِ أن «تَبُوكاً» جَفَّ دافِقُها، ... ولا نَبِيَّ، مدارَ الأُفْقِ، تَسقيهِ

وقد استدعيت شخصية المعتصم في ستة مواضع[3] من شعر الخطيب، واحدٍ منها كان بقوله المأثور، وأتت في جميعها مساعدة، وفي الجزأين الثاني والثالث فقط؛ مما يدلّ أن معظم شعر الخطيب في مرحلة ما بعد هزيمة عام ١٩٦٧م قد "بدأ أميل إلى استحضار الرموز التاريخية ممثلة بالقادة العظام كصلاح الدين،

---

(١) انظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص٢٢٠.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٩/٢.

(٣) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٩/٢، ١٤٧، ٢٦٦، ١٣٧/٣، ٢٩٤، ٣٤٠.

وعمر، وعلي، وهذا أمر يبدو طبيعياً وسط هذه الانكسارات والاحباطات التي ترد واحدة تلو الأخرى"[١]. وقد جاء استدعاء الخطيب لمأثورات المعتصم في قوله من قصيدة (عناقاً لكَ الصبح)[٢]:

ولا تَخْـــــدَعَنْكَ الظُّنُــــونُ العِجَـــــافُ ... فثـــــأرُ العُروبــــــةِ لَــــــمَّا يُشَــــمْ

هُنـــا مـــا يَــرى الشــعبُ، لا مــا تَــرَونَ، ... طريــــقُ الملايــــينِ، رَحْـــبٌ، أَمَـــمْ

أَأَبرَهَـــــةٌ عـــــادَ، يـــــا مرحـــــباً ... سِـــــــقاءُ الأَبابيـــــــلِ نـــــــارٌ، وَدَمّ

هُنـــــا أُمَّـــــةٌ، لا هِرَقْـــــلٌ تَأَبَّـــــى ... عليهـــــا، ولا عَـــــزَّ كِســـــرى عَجَـــمْ

يحيلنا النصّ إلى مقولة المعتصم ردّا على رسالة ملك الروم: (الْجَوَابُ مَا تَرَاهُ دُونَ مَا تَسْمَعُهُ)[٣]، ويأتي هذا الاستدعاء في سياق التحذير من هبّة الجماهير العربية وثورتها ضد الظلم والاحتلال بعيد هزيمة ١٩٦٧م، ويتعاضد هذا الاستحضار مع استحضار شخصيات أبرهة، وهرقل، وكسرى؛ ليشكّلوا موقف الخطيب النابض بالثورة، والدعوة للقضاء على جذور الاستبداد والشرّ في الواقع العربي.

كما استُدعيَت شخصية (صلاح الدين) في أربعة مواضع[٤]، منها قول الخطيب في قصيدة (المدينة الضائعة المفتاح)[٥]:

ازرعي الدِّلتا براكينَ وغاباتِ رِماحْ

هِيَ هذي وفَدَتْ خيلُ التَّتَرْ

والجرادُ الحاجبُ الشمسَ، ومُغتالُ الصباحْ

والمماليكُ على الناسِ.. صُوَرْ..

آهِ لو تُعطي لِظهر الأَرضِ

ما تَكنِزُ أعماقُ الحُفَرْ..

لو يعودُ الظاهرُ البيبرسُ..

لو يأتي صلاحُ الدينِ..

---

(١) يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، ص٤٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٦٥-٢٦٦.

(٣) البداية والنهاية، الحافظ ابن كثير، ١٣/٦٥٠.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٣٩، ٢٨٠، ٣/١٤٣، ٢٨٤.

(٥) المصدر السابق، ٢/٢٧٩-٢٨٠.

لو يدري عُمَرْ!!..

يستنفر الخطيب قوى الأمة؛ لدحر المحتلين والمتآمرين (خيل التتر)، آملا كتابة صفحات التاريخ المجيد من جديد، عبر استدعاء شخصياتٍ لها وزنُها في صنع مجد الأمة، وعزّها؛ فحين "تتعرض أمةٌ من الأمم لخطر داهم يهدد كيانها القومي؛ فإنها لا تلبث أن ترتدّ تلقائياً بحركة ردّ الفعل إلى جذورها القومية، تتشبّث بها في استماتة؛ لتؤكد كيانها في وجه هذا الخطر الداهم، والتراث واحد من تلك الجذور القومية التي ترتكز عليها كل أمة، في مواجهة أية رياح تحاول أن تعصف بوجودها القومي، فتمنحها إحساساً قويا بشخصيتها القومية، ويقينا راسخا بأصالتها وعراقتها"[1].

وفي إشارة إلى الحكام والقيادات العربية يستحضر الخطيب شخصية (مسيلمة الكذاب)، في أربعة مواضع من شعره، منها[2] قوله في قصيدة (دمشق):

ويكونُ في أيلولَ

دَجَّالٌ..

مُسَيْلِمةٌ..

فَيَرْضَعُ ثديَ خَفَّاشٍ

من الصحراءِ..

ثم يكونُ طاعونٌ،

ويُولَدُ في المواخيرِ

القصيدُ،

وتُحزَقُ التيجانُ

من جِلدٍ..

وَيَمضغُها الملوك !!..

ويأتي استدعاء شخصية (مسيلمة) كرمز للنفاق والشقاق، فالكثير من القادة والحكام العرب يتسترّون بثياب الوطنية، والحرص على رعاية الشعوب؛ بينما همّهم الأكبر في الوصول إلى كرسي الحكم[1]، وإشباع

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص٣٩.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٣٢/٢. وانظر: المصدر نفسه، ١٩٦/٢، ١٧١/٣، ٢٧٤.

نزعتهم الاستبدادية والظلامية (يرضع من ثدي خفاش)؛ مما يجرّ الويلات على شعوبهم، بتركهم للطاعون (الاحتلال) ينهش أوطانهم، ويغتصب مقدساتهم، ثم نرى بعض المثقّفين المتملّقين والوصوليّين يُسَوّقون سياسات الأنظمة الانهزامية، عن طريق التدليس (يولد في المواخير القصيد).

ثانيا: الشخصيّة المحوريّة: وهي شخصية تتمركز حولها اهتمامات الشاعر ورؤيته، وتمثل معادلاً موضوعيّاً لتجربته؛ بحيث تغدو بؤرة القصيدة أو المقطع، والشاعر "حين يوظف شخصية تراثية فإنه لا يوظف من ملامحها إلا ما يتلاءم وطبيعة التجربة، التي يريد التعبير عنها من خلال هذه الشخصية، وهو يؤوّل هذه الملامح التأويل الذي يلائم هذه التجربة، قبل أن يسقط عليها الأبعاد المعاصرة التي يريد إسقاطها عليها. وإذن فعملية توظيف الشخصية التراثية تمر بمراحل ثلاث:

أولاً: اختيار ما يناسب تجربة الشاعر من ملامح هذه الشخصية.

ثانياً: تأويل هذه الملامح تأويلاً خاصاً يلائم طبيعة التجربة.

ثالثاً: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشاعر على هذه الملامح، أو التعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها"(٢).

وتتعدّد طرق وآليات توظيف الشخصية المحورية في شعر الخطيب، ما بين الحديث إلى الشخصية، أو عنها، أو بلسانها، وقد يوظف الخطيب شخصيته المحورية بأكثر من طريقة في نفس القصيدة.

١- الحديث إلى الشخصية (صيغة ضمير المخاطب):

وضمن هذه الآليّة يظهر صوت الشاعر – باعتباره راوي القصيدة – بحوار الشخصية وخطابها، عبر استخدام ضمائر المخاطبة (الكاف أو أنت أو التاء) أو بتوظيف أسلوب النداء. وفي هذا النوع من الخطاب يتحقّق نوعٌ من الموضوعيّة حيث يقف الشاعر من الشخصية "على بُعدٍ مناسبٍ يسمح لها بأن تأخذ دلالتها المعاصرة الخاصة، أو أن تقوم بوظيفتها الفنية الخاصة بعيداً – في الظاهر – عن مشاعر الشاعر وأفكاره الذاتية؛ مما يضفي عليها قدرا أكبر من الموضوعية. وإن كانت الشخصية – في الواقع – لا تعبر إلا عن أفكار الشاعر وآرائه،... والشاعر حين يتخذ من الشخصية موقف المتحدث إليها مستخدماً بالنسبة لها ضمير المخاطب، فإنه قد يحتفظ للشخصية بملامحها التراثية، مستغلاً هذه الملامح في توليد الإحساس بالمفارقة لدى المتلقي، بين هذه الملامح وبين الجانب المعاصر من التجربة،... وقد يجردها من دلالتها التراثية،

---

(١) انظر: دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص١٤١.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٩٠.

ويتركها تحمل بذاتها الجانب المعاصر للتجربة، بحيث تصبح الملامح التراثية رموزاً لدلالات معاصرة لا يصرّح الشاعر بها"(١).

وأوضح القصائد تعبيراً عن هذا النوع من خطاب الشخصيات، هي قصيدة (الطريق إلى محمد) والتي يقول فيها الخطيب(٢):

إنـــي لَحـــاسِرُ رأســـي، غيـــرُ مُنتَـــعِلِ	**حـــادٍ لَـــكَ التَّـــوقَ، لـــم أَرجِـــعْ، ولـــم أَصِـــلِ**
مُســـافِرٌ فيـــكَ، غـــادٍ عنـــكَ فـــي سَـــفَرٍ	**حَلِّـــي لَـــدَيكَ، لَـــدى الآفـــاقِ مُرتَـــحَلي**
لِـــي فـــي أَعاليـــكَ يُنبُـــوعٌ هَمَـــمْتُ لـــهُ	**لكـــنَّ رِجْلَـــيَّ فـــي مُســـتَنقَعِ الوَشَـــلِ**
أَبـــا العُروبـــةِ، إنـــي خـــارجٌ لِغـــدٍ	**مِـــن غَـــيمِ أَمسِـــكَ، وافـــي الغيـــثِ، مُنهَمِـــل**
آنَـــسْتُ نـــارَكَ فـــي الظلمـــاءِ آنَ خَبَـــتْ	**علـــى مَـــدارِ الـــدجى كذُّابـــةُ الشـــعَلِ**
إنـــي لَـــوَارِدُكَ السُّـــقْيا، علـــى عَجَـــلٍ	**وصـــادرٌ عنـــك، بالرُّؤيـــا، علـــى عَجَـــلِ**
فَـــأْذَنْ بِزَيتُونـــةٍ قُدْســـيَّةِ المَثَـــلِ	**تُضِـــيءُ مِشكاتُهـــا فـــي جَفنِـــيَ السَّـــمِلِ**
ومـــا أُنَـــبِّيكَ، لا الأقصـــى بِـــذي سَـــبَبٍ	**ولا إلـــى الـــمَلأِ الأَعلَـــى بِـــذي رُسُـــلِ**
آتيـــكَ أَنـــتَ، بـــلا دربٍ، يُخاتِلنـــي	**عنـــكَ الســـرابُ، ومَـــوجُ الزَّيـــغِ والزَّلَـــلِ**
آتيـــكَ، أنـــتَ، بِأصـــفادي، وأَجنحتـــي	**فِصـــامَ حَـــدِّ الـــردى، والبعـــثِ، فـــي رَجُـــلِ**
تَـــقطَّعت بـــي عُـــرىً، مِـــن أَيـــن أُوثِقُـــها	**إن لـــم أَصِـــلْ بـــكَ أَشـــلائي، ولـــم تَصِـــلِ**
أَفِـــضْ خَوابـــي «حِـــراءٍ» مِـــن عرائشِـــها	**وَصُـــبَّ فـــي الليـــلِ، ضـــوءَ اللَّـــهِ فـــي المُـــقَلِ!!**

وحسب الباحث هنا بعد أن حلّل معظم القصيدة في موضعٍ سابقٍ أن يشير إلى أن توجّه الخطيب للنبيّ، متوسّلاً طريق خلاص أمته، من واقع الضعف والهزيمة بعيد نكسة عام ١٩٦٧م، ظهر عن طريق تكثيف أدوات الخطاب في القصيدة بحيث استخدم كاف الخطاب أكثر من عشرين مرّة ومنها: (لك/ فيك/ عنك/ لديك/ بك/ منك/ أعاليك/ إليك/ أمسك/ نارك/ لواردك/ ربيعك/ آتيك/ أنبيك)، بينما استخدم الضمير المخاطب المنفصل (أنت) أربع مرات، وضمير المخاطب المحذوف وجوباً ما يقارب عشر مرات، منها: (قم/ دواني/ خذني/ فأذن/ كن/ تصل/ أفض/ صُبَّ)، كما استخدم النداء مرتين (أبا العروبة/ يتيم مكة)، "وحق

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص٢١٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢٤٩-٢٥٨.

الخطاب أن يكون مع مخاطب معين ثم يترك على غير معين"[١]، وتعيين المخاطب هنا يؤكد عمق الصلة وصحّة التوجّه؛ لذا فإن هذا التكثيف لخطاب الشاعر للنبيّ يدلّ على حاجته للهدْي النبوي؛ ليستجلب منه عوامل استقرار نفسيّته، ومفاتيح الخلاص من أزمة العرب الوجوديّة.

وفي قصيدة (مطالع جزائرية) يستحضر الخطيب شخصية (جميلة بوحيرد)[٢]، رمزاً للنضال الإنساني في سبيل التحرر ومواجهة الاستعمار، يقول:

«جميلةُ» اسمعي.. لأنني مُشَرَّدٌ بلا وَطَنْ

لأنني مُرتحِلٌ أَهيمُ في متاهةِ الزمنْ

وليس لي قِيثارةٌ، ومُنتهى رَبابَتي وَتَرْ

لأنني ما زلت أَحلِبُ النياقَ، أكتسي الوَبَرْ

فهذه هديتي، إن لم يَخِبْ لشاعرٍ أملْ

كل الذي لَدَيَّ باقةٌ من الدموعِ والخَجَلْ!!

ويظهر النداء مقدّراً (جميلة)، وضمير المخاطب محذوفاً وجوباً (اسمعي)، وكاف الخطاب مقدَّرة (فهذه هديتي – أي هديتي لك)، ويأتي استدعاء الخطيب في سياق إحساس الخطيب بتقصير أمته، في استكمال مشوار جميلة النضالي (كل الذي لَدَيَّ باقةٌ من الدموعِ والخَجَلْ).

وفي الأغلب يكون إحساسُ الخطيب بالمقاربة الفكرية أو بالمشابهة والمشاكلة الوجدانية دافعاً لخطاب الشخصية، كقصيدته (بطاقة معايدة إلى أبي الطيب المتنبي) التي يقول فيها[٣]:

«نَبِيَّ كِنْدَةَ»، فاهنأ أن قَضَيتَ رَدىً ... فَغيرُكَ اليومَ، يحيا، وَهْوَ مَوْؤُودُ

يا من تَغَرَّبتَ، لا مُستعظِماً أَحداً ... ما بِيدُ أَمسِكَ، مما أَضحتِ البِيدُ؟!

ذاكَ الزمانُ الذي مِنهُ بكيتَ أسىً ... عليهِ أَبكي، وبعضُ الجرحِ تَضميدُ!!

إن ضِقْتَ من عَجَمٍ، تَطوي إلى عَرَبٍ ... جُرْدَ القِفارِ، وسَلْواكَ الأَناشيدُ

---

(١) مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت: ٦٢٦هـ)، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م، ص١٨٠.

(٢) جميلة بوحيرد: مناضلة من جبهة التحرير الجزائرية ضد الاستعمار الفرنسي الذي سجنها ٣ سنوات، ثم أطلق سراحها عام ١٩٦٢م.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/٢١٦-٢١٧.

إلا أَنــــا، راصِــــداً رَهْــــنَ الـــدجى حُلُمــــاً،   لكننـــــــي بـــــاقترافِ الحُلْـــــمِ، مَرصــــــودُ

يبدو – هنا – أن خطاب الشخصية كان باستخدام النداء المقدّر (نبي كندة)، وضمير المخاطب المحذوف (فاهنأ)، وتاء الخطاب (قضيت/ تغربت/ بكيت/ ضقت)، وكاف الخطاب (غيرك/ أمسك/ سلواك)، ويأتي استدعاء شخصية المتنبي في سياق نقد الخطيب لواقع العرب السياسي المعاصر، وبالرغم من "غنى شخصية المتنبي بالدلالات وتعدد أبعادها، فإن البعد السياسي بالذات من بين أبعاد شخصية المتنبي كان أكثرها اجتذابا لشعرائنا، الذين حاولوا أن يعبّروا من خلاله عن كثير من الجوانب السياسية في تجربة الشاعر المعاصر. وقد استغل هؤلاء الشعراء موقف المتنبي من كافور وحمّلوه الكثير من الدلالات السياسية"(١).

وفي قصيدة (أوديب مَلِكاً على وَهْمِ الضفة الغربية) يخاطب الشاعر أوديب رمزاً للحاكم المتغطرس والمتخاذل، يقول(٢):

أَشهدُ أنك.. «أُوديبُ».. أَنتَ

وأَلعنُكَ الآن، بين الرعيَّةِ، باسمِكْ!!..

فلن تُوصِدَ اليومَ بابَكَ

إني أَشقُّ إليكَ صفوفَ الجنودِ

وإني أَدُقُّ عليكَ رِتاجَ الوجودِ

ستختارُ أَنتَ.. الزمانَ..

وتختارُ أَنتَ.. المكانَ..

وأنت تُسَمِّي جميعَ الشهودِ

فتشحذُ لي، في غَدٍ، شفرةَ السيفِ

أَلقاكَ، في شُعلةِ الحرفِ..

لن يطعنَ السيفُ شَلَّالَ رُؤيايَ

أو يطحنَ الحرفُ صُوَّانَ جسمِكْ!!..

---

(١) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، ص١٣٨.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/١١٥-١١٦.

وهنا تظهر علامات اللعنة الأوديبية عبر صيغ وتراكيب دالّة على العار والانهيار (فلن تُوصِدَ اليومَ بابَكَ/ وأنت تُسَمِّي جميعَ الشهودِ)، وتبدو المفارقة من خلال تواجد هذا الأوديب مقابلا للأنا الجمعية للشاعر؛ مما يؤكد تنازعهما وتخالفهما (إني أَشقُّ إليكَ/ وإني أَدُقُّ عليكَ)، ثم يستكمل الخطيب حديثه إلى أوديب في قوله[1]:

ولكنْ.. سَأُنهي إليكَ النُّبُوءَةَ..

لن تستريحَ..

سَتُطعِمُكَ الغُربةُ، الرملَ، والريحَ

لن تستريحَ..

سَتُزهِرُ أحلامُكَ، الشوكَ، والشِّيحَ

هذي قراءةُ كَفَّيكَ:

يُعطي لكَ البحرُ.. تاجاً من الملحِ..

في يابسةِ المستحيل..

وهذي، بِقَعْرِ الجحيمِ، قراءَةُ نجمِكْ!!..

وهو – هنا – خطابٌ مفعمٌ بدلالات النزاع (أشهد/ ألعنك/ سأنهي إليك النبوءة)، وبدعوات الثورة (لن تستريح/ ستزهر أحلامك الشوك)؛ لذا يؤكد الشاعر في نهاية المقطع عاقبة هذا الأوديب (بقعر الجحيم قراءة نجمك)، وقد تمّ تناول القصيدة في التناص الأسطوري.

٢- الحديث عن الشخصية (صيغة ضمير الغائب):

وضمن هذه الآلية يظهر أيضاً صوت الشاعر – باعتباره راوي القصيدة – ولكن بتقنية السرد عبر استخدام ضمائر الغَيْبة، وأيضاً يتوفّر في هذا النوع حيزٌ من الموضوعية. ومن ذلك استدعاء الخطيب لشخصية (مصطفى كامل) كما سبق، وشخصية (عقبة بن نافع) في قصيدة (مطالع جزائرية)[2]:

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٦/٣.

(٢) المصدر السابق، ١٥٤/٢-١٦٠.

- عُقْبَةٌ يعدو وراءَ الشمسِ!!..

- من هذا؟!..

أَمِنْ أَيامنا الغُرِّ العظيمه؟!..

- غير أَنَّا لم نَخُضْ «ذي قارَ»!..

لم نرجع إلى التاريخِ في ثوبِ الغنيمه!!..

لم نزل نأتي «أَنُوشروانَ» بالجِزيَةِ

من ضَرْعِ مواشينا السقيمه

نعبدُ الأصنامَ في مَكَّةَ، أو نَلثُمُ

كعبَ «اللاَّتِ» في يومِ الوليمه

طارقٌ لم يَحرقِ البحرَ..

ولم يأتِ أبو بكرٍ..

ولم تُرضِعْ حليمه!!..

أَفِقْ، خفيفَ الظِّلِّ، يا شعبَنا	**ذَاكَ الذي تَلمَحُهُ «عُقبهْ»**
لَوَى عن البحرِ جناحَ السَّنا	**وشقَّ في عَتْمَتِنا دَرْبَهْ**
الموجُ طَلْقُ الذُّرى، قد عاد غائبُنا	**على جوادِ الضُحى يَصهلُ في البحرِ**
عادَ الذي مِن نَسيجِ الشمسِ بَيرقُهُ	**ورمحُهُ، من دَمِ التِّنِّينِ، كالجمرِ!!**

ويأتي الاستدعاء عبر ضمير الغيبة المقدّر (يعدو/ لوى/ شق/ عاد/ يصهل)، وهاء الغائب المتصلة (تلمحه/ دربه/ بيرقة/ رمحه)، ويأتي استحضار الخطيب للشخصية "ليشعر أمته بتخاذلها وتكاسلها وضعفها. فهو يصف شعبه بخفة الظل استخفافاً. وحين يعدو "عقبة" لا يكاد يميّزه أحد، فشعبه نائم في سبات عميق، مما يدفع الشاعر لإيقاظ شعبه مرة أخرى ليعرفه به (عقبة) – أفق خفيف الظل يا شعبنا"[(١)]. ويستدعي تركيب (أَفِقْ خَفِيْفَ الظِلِّ) بيتاً من رباعيّات الخيام يقول فيه[(٢)]:

أَفِقْ خَفِيْفَ الظِلِّ هَذَا السَّحَرْ	**نَادَى دَعِ النَّوْمَ وَنَاغِى الوَتَرْ**

---

(١) يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، ص١٢١.

(٢) رباعيات الخيام، تر: أحمد رامي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ=٢٠٠٠م، ص٣٦.

وقد ظهرت شخصية (عقبة) في بداية القصيدة نفسها عبر آليّة الحديث إليها وحوارها، ثم انتقلت إلى آليّة الحديث عنها كما سبق، يقول الخطيب(١):

أيامُنـــــــا، «عُقْبَـــــــةُ»، مقـــــــــرورةٌ   خَلَّيتَهـــا فـــي الـــدجى أَلْـــفَ عـــامْ
يـــا غازيـــاً فـــي الأُفْـــقِ بحـــرَ الـــدجى   هَـــلَّا ثنَـــيتَ إلينـــا اللِّجـــامْ؟!

٣- الحديث بلسان الشخصية (صيغة ضمير المتكلم):

تختلف هذه الوسيلة عن الوسيلتين السابقتين؛ حيث يتقمّص الشاعر شخصيته، ويجعل منها قناعاً له يطرح من خلالها أفكاره، ورؤاه، ويحمّلها أبعاد تجربته الخاصة، مازجاً بين ملامحه وملامحها في كيان جديد، أي أن هذه الوسيلة "تقوم على تكشّف الشخصية ذاتياً، من خلال عرضها – الشخصية/ القناع – لأحداثها ومواقفها بشكل درامي، مع تدخل الشاعر أحياناً في توضيح بعض الأحداث أو القضايا، من أجل إعطاء صورة كاملة عن الشخصية. وهذا يعني أيضاً أن الشخصية / القناع، تغدو المتحدث الأساسي في القصيدة، أما الشاعر/المبدع فإنه لا يظهر إلا قليلاً، وذلك لتوضيح موقف أو فكرة"(٢).

وبذلك تعدّ الشخصية / القناع وسيلة فنّية يتجنّب بها الشاعر سيطرة النبرة الذاتية على قصيدته. ومن هذا النوع قول الخطيب في مطوّلة (رأيت الله في غزة) التي يرسم فيها صورة معاناة الفلسطيني، وأمله في الحرية والخلاص من خلال مناجاته لغزة، يقول(٣):

لأني فيكِ غُصتُ غَيابَةَ الجُبِّ
وأصعدُ فيكِ طُورَ الحزنِ، والحبِّ
وها أجراسُ قافلةٍ
تجيءُ إليَّ عبرَ سفوحِ جِلْعادِ
فسوف أَشِيدُ مِئذنتي
على بَوَّابِة السلطانْ
وأقرأُ فيكِ، أدعِيَتي، وأَورادي

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٤٧/٢.
(٢) التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، ص٢١٤.
(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٧٢/٣.

يقدّم الخطيب للقصيدة بقوله : "نعم.. لقد وضعت هذه القصيدة في عام (١٩٧٠)، عندما أحسستُ كأن روح الله تسكن أرضَ غزة، وصدورَ سكانها اللاجئين إليها من مختلف أنحاء فلسطين، وتستثير نضالاتهم البطولية الأولى في أعقاب كارثة حزيران العظمى عام ١٩٦٧، من دون أية وساطةٍ كهنوتية بين الله والناس!!"[١]. في بداية المقطع يوظف الخطيب دالّين على المعاناة والألم أولهما: كان في شخصية يوسف عليه السلام ومعاناته مع إخوته عندما ألقوه في البئر وثانيهما: في شخصية المسيح عليه السلام، ومعاناته عندما صعد جبل الطور حاملاً صليبه فيما عرف بـ (طريق الآلام)، أو (درب الجلجثة)[٢]، ويتخذ الخطيب من معاناتهما معادلاً موضوعياً لمعاناته في اللجوء. وتماهياً مع النص القرآني يتلمّس الخطيب طريق العودة لفلسطين من خلال استحضاره للقافلة التي انتشلت يوسف عليه السلام من غيابة الجب، وهي هنا غزة كما يراها الخطيب.

ومن ذلك أيضاً تقنّعه بشخصية المسيح عليه السلام في قوله من قصيدة (بالشام أهلي والهوى بغداد)[٣]:

فما لكم، مِنْ عَجَب، تُحَدِّقونْ؟..

أردتُ أَن أقول إنني أُحبكم.. فَعُوني..

لا تنظروا إِليَّ هكذا

لا تَدَعوا الأَطفالَ يرجموني!!..

أردتُ أَن أُدلِيَ بالشهادةِ.. اسمعوني..

لا تأخذوني ساحةَ المدينةِ.. اسمعوني..

أَكرهُكُم.. لا تُطلِقُوا جُنوني!!..

أَكرهُكُم.. أكرهكم.. ولا أُحِبُّ أَحَدا..

مَن أَنتِ يا أَيتها السيدةُ العذراءُ.. في البستانِ.

لِمْ يُضَفِّرونَ الشوكَ إكليلاً

وَلِمْ تسوقُني الشرطةُ في أَزِقَّةِ المدينهْ؟!..

كَذَّابةٌ كلُّ طيورِ البحرِ يا جزيرتي

كَذَّابةٌ بُوصَلَتي.. كَذَّابةٌ هي السفينه!!..

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٦٥/٣.

(٢) انظر: دائرة المعارف الكتابية المسيحية، موقع الكتاب المقدس، جُمجمة/جُلجثة، http://st-takla.org/.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٥٤/٣-١٥٦.

يجعل الخطيب من معاناة المسيح عليه السلام في خروجه، حاملاً صليبه، عبرَ درب الجلجثة، بعد محاكمته وبحضور أمه، ووضع الشوك فوق رأسه، ورجم اليهود له- يجعل منها معادلاً موضوعياً لمعاناته، بسبب مواقفه الوحدويّة من حالة التشرذم والضياع العربي خصوصاً بعد انقسام البعث في العراق وسوريا.

ومن ذلك أيضاً تقمّصه لشخصية يوسف عليه السلام في قوله من قصيدة (الخروج إلى بادية الشام)[1]:

سيأتي زمانٌ يُفَسِّرُ للناسِ رُؤيايَ

ظِلاً.. وَخَمْرا..

وسبعين نهراً على رَبْعِكِ الخالِ

يَجرينَ مَدَّ الصحاري، وَوُسْعَ الخيالِ

وتطلعُ من راحَتَيَّ مروجُ السنابلِ

تفسيرَ سَبْعٍ عِجافٍ... وَسَبْعٍ عِجافِ!!..

وهو هنا يتوحّد مع يوسف عليه السلام في تفسيره لرؤيا الملك ولرؤيا صاحبيه في السجن[2] فرغم "النفي والتشريد والضياع الذي يعانيه الشاعر وأبناء شعبه إلا أنه ومن خلال شخصية يوسف الصدّيق، يرتقب الشاعر الأمل المنشود في العودة والتحرير والخلاص، فتطلع من راحته السنابل الخضراء، وتجري أنهار الخمر والظلال من صحاري الظلم والقهر"[3].

ومن ذلك أيضاً شخصية بروميثيوس، وكذلك الشخصية الأسطورية (مارس) في قصيدة (أوراق مارس الصغير)[4]:

فــــي جِــــوارِ النجـــومِ، أَثَّلـــتُ أمجـــادي   وأَعــــــــلَيتُ بالدمـــــــاءِ قُصـــــــوري

وقـــذفتُ اللهيـــبَ فــــي سِـــحنَةِ الأَرضِ   و أَحرقــــتُ مِـــــن عِظـــامٍ بَخُـــوري

يـــا لَسِـــحرِ الـــدمارِ، مـــا أَلـــفُ رُومـــا   مـــن بـــــراكينِ عــــالَمي المســـعُورِ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٦٠/٣.

(٢) قوله تعالى: ﴿ وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ ﴾، وقوله تعالى: ﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾. يوسف: ٣٦، ٤٣.

(٣) دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، ص١٢٩.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٩/١.

فاســجُدي يــا شــعوبُ، نــامي علــى الــذُلِ   ودُوري علـــــــــــى سَـــــــــــواقِيَّ، دُوري

ويرمز الشاعر بالأسطورة (مارْس) إلى القيادة الأمريكية متمثلةً بآيزنهاور، في تسلّطها على المنطقة العربية، يقول الخطيب: "أَجرَيتُ هذه القصيدة، في حينها، على لسان الرئيس الأمريكي آيزنهاور (بوصفها بعضاً من خواطره)، ومن منطلق تصوَّري له في ذلك الحين على أنه التجسيد الحي المصغر لإله الحرب الأسطوري، «مارْس»، برغم ما قد رآه فيه مخاتير فكرنا السياسي العربي، وأعيانه، ووُجهاؤه، في ذلك الزمان، وربما إلى يوم الناس هذا، من مناقب إنسانية رفيعة، ومواقف سياسية تاريخية، خاصة فيما يتعلق بحرب «العدوان الثلاثي» عام ١٩٥٦، عندما أَجلى بريطانيا، فرنسا، وكلبته الشرسة «إسرائيل» عن احتلالات ذلك العدوان!!"[١]. وقد سبق التعرّض للقصيدة.

والملاحظ أن الخطيب استحضر شخصياتٍ لها فعاليّتها في التاريخ الإنساني، لاسيّما التي تتميّز بالقوّة والثورة، كما أكسبت تلك الشخصيّات نصّه تنوّعاً جمالياً، وإيحائياً، عزّز شعريّته.

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٧/١.

الفصل الثالث

التناص وشعريّة العنوان

المبحث الأول: مفهوم العنوان في النقد المعاصر وأهميته

المبحث الثاني: تشكيلات العنوان في شعر الخطيب

المبحث الثالث: العنوان المتناص والفضاء الشعري

المبحث الأول: مفهوم العنوان في النقد المعاصر وأهميته

حظِيَ العنوانُ باهتمامٍ بالغٍ في الدراسات النقدية المعاصرة، لا سيّما السيميائية منها، فالعنوان: هو أول ما يتبدّى للمتلقي متميّزاً بشكله وحجمه؛ ليجذبَ انتباهَه، ويحفّز وعيَه، ويثيرَ وجدانَه، وليعمّقَ ارتباطَه بمخزونِه الثقافيّ بالإشارةِ أو الإحالةِ؛ وهكذا يعدّ العنوان "واقعة لغوية تتموقع على تخوم النص أو على بوابته، لتأطير كيانه الدلالي والرمزي وتعلن عنه لجمهوره أو متلقّيه في عبارةٍ كثيفةِ الدلالة"[١]. ويخضع العنوان في تشكيله لقدرة الشاعر اللغوية، وفهمه العميق لسرّ المفردة وقيمتها التعبيرية، إفراداً وتركيباً، وقدرته على شحنها بكثافة دلالية؛ لتعبّر عن رؤيته الفكرية والإبداعيّة.

وقد شكّلت بحوثُ (جيرار جينيت) في كتابه (عتبات Seuils) بؤرةَ التوجّه التنظيري المعاصر في دراسة النص الموازي أو الملحقات النصية (Partextalite)[٢]، باعتبارها نمطاً من أنماط المتعاليات النصية التي تشكّل شعريّة النصّ، حيث قسّم النصَّ الموازي إلى قسمين: نصٌّ محيط (Peritexte) وهو كل ما يدور بفلك أو فضاء النصّ من مصاحبات كالعنوان الرئيسي، والفرعي، والإهداء والاستهلال، وغيرها. ونصٌّ فوقيّ (Epitexte) ويشمل كلَّ الخطابات الموجودة خارج النصّ/الكتاب كالاستجوابات والمراسلات والندوات وغيرها[٣].

وأورد (جينيت) تعريفَ (لوي هويك Loe Hoek) للعنوان بأنه مجموعة من العلامات اللسانيّة التي تظهر على رأس نصّ ما قصدَ تعيينِه، وتحديدَ مضمونِه الشامل وجذبَ جمهورِه المستهدف[٤]، أي أن العنوان ذو وظائف ثلاثة: تعيين العمل، وتوضيح محتوى العمل، وجذب الجمهور، ثم أبدى جينيت ملاحظاته حول هذه الوظائف من عدة وجوه، أولا: بأنه لا يشترط توفرها في العنوان في آن واحد، إلا أنه ينبّه إلى أن الوظيفة الأولى هي وظيفة إلزامية، بخلاف الوظيفتين الثانية والثالثة، اللتين تمثّلان في نظره وظيفتين إضافيتين؛ وثانيا: إن هذه الوظائف الثلاثة غير متعلقة ببعضها البعض؛ وثالثا: إن الوظيفة الأولى لا تتحقّق بشكلٍ قاطع؛ وذلك لأن هناك كتبا كثيرة تشترك في عناوين متطابقة اللفظ؛ ولذا لا يمكن، بناء عليها، الفصل بين

---

(١) التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ليديا وعد الله، ص٢١٤.

(٢) تعددت ترجمات هذا المصطلح، ومنها: النص الموازي، المناص، المناصصة، النص المصاحب، النص المحاذي. انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨م، هامش ص٤٣. وانظر: التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، ص٣٥.

(٣) انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، ص٤٩–٥٠.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص٦٧، ٧٤.

عمل وآخر؛ ورابعا: إذا كان في الوظيفة التعيينية نقص أحيانا فيمكن مناقشة الوظيفتين المتبقيتين، لأن العلاقة بين العنوان وبين معنى النص العام هي علاقة متغيّرة بصورة ملحوظة، تبدأ من التعيين الأكثر مباشرة وتصل إلى العلاقات الرمزية الأكثر غموضا، التي تتطلب من القارئ بذل جهد في التأويل[١]. وبعد هذا، يقترح (جينيت) تقسيماً لوظائف العنوان يختلف بعض الشيء عن التقسيم الآنف، بحيث يتضمّن الوظائف الأربعة الآتية[٢]:

١- **الوظيفة التعيينية (designation):** بموجب هذه الوظيفة يعيّن العنوان النص ويشخصه، فهو اسم الكتاب، ويستخدم ليسمي هذا الكتاب، وهذا يعني تعيينه بدقة قدر الإمكان، دون وجود خطر الفوضى أو الاضطراب. ويذكر جينيت أنه بإمكان هذه الوظيفة أن تعمل دون وجود الوظائف الأخرى، وبالإضافة إلى كون هذه الوظيفة أهم وظيفة للعنوان، فإنها تعد أبسط وظيفة يقوم بها؛ إذ أنها لا تخوض في إشكاليات علاقة العنوان بالنص.

٢- **الوظيفة الوصفية (descriptive):** وبموجبها يصف العنوان النص من خلال إحدى ميزاته، وتقسّم إلى قسمين:

أ- وظيفة يصف العنوان بموجبها موضوع النص، ويتعلق به بعدة طرق كالمجاز والكناية والاستعارة والتهكم، ويؤكد جينيت أن العلاقة الثيماتية بين هذه العناوين والنصوص التابعة لها يمكن أن تكون غامضة أو مفتوحة للتأويل.

ب- وظيفة يصف العنوان بموجبها الجنس الأدبي للنص كالعنونة بقصائد غنائية، أو مرثيات، أو غيرها ويشير جينيت في نهاية حديثه عن قسمي هذه الوظيفة إلى وجود عناوين تحوي عناصر من القسمين، فتبدأ بتعيين جنس العمل، ومن ثم تحدد موضوعه.

٣- **الوظيفة الإيحائية:** ومنها الإيحاءات التاريخية، أو الإيحاءات الخاصة بالجنس الأدبي.

٤- **الوظيفة الإغوائية:** أي إغواء القارئ وإثارة فضوله.

وفي إطار النقد العربي المعاصر يأتي الدكتور محمد فكري الجزّار في طليعة المشتغلين بحقل العنونة؛ حيث يبدأ كتابه (العنوان وسيميوطيقا[٣] الاتصال الأدبي) بتعريفٍ لغويّ للعنوان، لا يعدّه مختلفا عن التعريف

---

(١) انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، ص٧٥-٧٦.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص٨٦-٨٨. بحسب ما ظهر في عناوين الخطيب يرى الباحث أن وظائف العنوان لا تقتصر فقط على ما أقره (جينيت)، بل يمكن ملاحظة وظائف أخرى تم تناولها في المبحث الثاني من هذا الفصل ضمن تشكيلات العنوان في شعر الخطيب.

(٣) السيميوطيقا أو السيميائيات تهتم بقوانين إنتاج العلامات، والعلاقات الرابطة بين هذه العلاماتِ والمفاهيم والأفكار، فهي

الاصطلاحي له، فالعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه [(١)]. ثم يذكر (الجزار) الدلالات المعجمية لكلمة العنوان، بحيث يعيدها إلى مادتي (عنن) و(عنا)، ويقسمها إلى دلالات لغوية، تحوي معاني: (القصد والإرادة)، (الظهور والاعتراض) و(الوسم والأثر)، ودلالات اصطلاحية وردت على شكل جمل، كما في قول ابن بري: "كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عنوان له"[(٢)]، أو في قول ابن سيده: "العنوانُ سِمَةُ الكتاب"[(٣)]. ويرى (الجزار) أنَّ قولَ ابن برّي يدل على أن العنوان يحصر المعنى، أما قول ابن سيده فيشير إلى اختصاص العنوان باللغة الكتابية لا الشفاهية، فهو يَسِمُ العملَ، ويعوّضه عن غياب السياق المنطوق في الكلام الشفهي[(٤)].

أما بالنسبة للدلالات اللغوية التي ذكرناها سابقا؛ فإن الجزار يعتبرها حافّة وذات علاقة بالدلالات الاصطلاحية، ونراه يدأب على توضيح مثل هذه العلاقة. فإن (القصد والإرادة) يرتبطان عنده بكون المرسل ينطلق من مقاصده في إرسال العنوان للمتلقي، وهذا العنوان يحمل (المرسلة) في دلاليته، وهذا الحمل هو قصد المرسل وإرادته إبلاغ المتلقي بتلقي المرسلة على مستوى الجنس والموضوع. أما (الظهور والاعتراض) فيختصان بالمستقبل، لأن العنوان هو ما يظهر له ويعترضه من العمل، إذ إنه أول ما يتلقاه من هذا العمل، مفعّلا في ذلك معارفه الخلفية، وما يقوم به العنوان، شديد الاختصار على الصعيد اللغوي، هو تحديد هذه المعارف الخلفية، ويؤكد (الوسم والأثر) على استقلال الوسم أنطولوجيا عما يسمه، والأثر عن حامله، أي استقلال العنوان عن نصه، رغم نسبته إلى عمله أو نسبة عمله إليه[(٥)]. ثم يخلص الجزار إلى أن "شعرية

=كما يرى د. جميل حمداوي مهارة التفكيك والتركيب، وتحديد البنيات العميقة الثاوية وراء البنيات السطحية المتمظهرة فونولوجيا (علم الصوتيات الوظيفي) ودلاليا. وهي تبحث عن مولدات النصوص وتكوّناتها البنيوية الداخلية، وأسباب تعدد الخطابات وتنوّعها، وتسعى إلى اكتشاف البنيات العميقة الثابتة، والأسس الجوهرية المنطقية التي تقف وراء اختلاف النصوص والجمل. وهي لا يهمها ما يقول النص، ولا من قاله، بل ما يهمها هو كيف قال النص ما قاله أي آلية تشكل المضمون. انظر: السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع٣، يناير/مارس ١٩٩٧م، ص٧٩.

(١) انظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٥.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، مادة (عنن)، ٢٩٤/١٣. وورد قول ابن سيده: (وعَنّ الْكتاب يَعُنُّهُ عَنًّا، وعنَنَّه: كعَنْوَنه) في كتابه: (المحكم والمحيط الأعظم)، انظر: المحكم والمحيط الأعظم، أبو الحسن علي بن إسماعيل المشهور بابن سيده (ت. ٤٥٨هـ)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ=٢٠٠٠م، ١٠١/١.

(٣) المصدر السابق، مادة (عنا)، ١٠٦/١٥.

(٤) انظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، ص١٦-١٨.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص٢٠-٢٣.

العنوان – عموما – تقيم مسافة بين التركيب النحوي ودلائله التي تشغل مواضعه، وهي مسافة تتيح للدوال أن تتلقى في علاقاتها الإيحائية، كما تسمح للتركيب النحوي – أحيانا – أن يلعب دور الدال اللغوي، بشكل ينفي سلطته عن الدوال وحركيتها من جهة، ويجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى"(١).

والعنوان عتبة تقديمية يجب على المتلقي تمعّنها واستنطاقها قبل استكناه أعماق النص؛ لذا فهو يمثل "مؤشّراً ذا ضغط إعلامي موجَّه إلى المتلقي لمحاصرته في إطار دلالة بعينها، تتنامى في متن الخطاب الشعري في وضوح أحيانًا، وفي خفاء أحيانًا أخرى"(٢)،

ويضع الأستاذ عبد الفتاح الحجمري قواعدا وأسسا لتحديد مختلف العلاقات التي تحكم متن الرواية وعتباتها بما فيها العنوان كمكوّن رئيسي في العتبات، فيقول: "القاعدة الأولى: وتقف عند المظهر التركيبي للعتبة من حيث قدرتها التمثيلية على احتمال شروط الإنتاج النصي وبدائله، إنها قاعدة تنظر إلى العتبة في إطارها العام كنص مواز لسياق العمل الأدبي والنقدي والفكري. القاعدة الثانية: وتعتبر العلامة النصية علامة تضمينية تحقق نوعا من التجاور، والتحاور بينها وبين بقية مكونات هذا العمل أو ذاك، والتضمين مقترح مركزي يستفاد منه تفضيل الحديث عن جملة من المقدمات التي تحقق نوعا من التحليل السياقي: الذي يجعل من العتبة بنية نصية ضرورية لإنتاج المعنى. القاعدة الثالثة: وتعرض لها خاصية القراءة المتعددة التي ترتبط بتوظيف العتبة باعتبار سياقها النصي، أو النصي الموازي المنفتح على مقاصد المؤلف وإمكانات الكتابة"(٣).

والعنوان يمثل نصّاً صغيراً ملحقاً بالنص الأكبر، يتصل به على مستوى البنية والدلالة ويقوم بوظيفة الإعلان عن مضمون التجربة الشعرية، أو محاورها الأساسية التي تمنحها هويتها، فالعناوين تشكل علامات دالة تلخص مدارات التجربة، والأبعاد الرمزية لها، وتمثل مفاتيح دلالية تؤدي وظيفة إيحائية(٤).

وتُعَدّ شعريّةُ العنوان شعريّةً موازيةً لشعرية النص(١)، وترتهن بتأويلات المتلقي وفق قدرته على تفكيك دلالات العنوان الرمزية؛ بناء على معطيات مخزونه الثقافي باعتبار أن العنوان يقوم "بدورٍ فعّالٍ في تجسيد

---

(١) العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، ص٧٦-٧٧.

(٢) مناورات الشعرية، د. محمد عبد المطلب، ص٧٧.

(٣) عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٦م، ص١٠-١١.

(٤) انظر: شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة، مفيد نجم، مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع ٥٧، ٢٠٠٩م، ص٩٩-١٠٠.

شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها. فالعنوان، فضلاً عن شعريته، ربما شكّل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صدّ ونفور ومنع. ومن هنا فإن على دارس الشعر الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءاً من استراتيجية النص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعرية ليس بوصفه مكمّلاً أو دالاً على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال. إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معاً"(٢).

ويرى الدكتور جميل حمداوي أن أول مهام الباحث السيميولوجي تكمن في تأمل العنونة، واستنطاقها واستقرائها، بصرياً ولسانيا، أفقيا وعموديا؛ بغيةَ الكشف عن بنياتها وتراكيبها ومنطوقاتها الدلالية ومقاصدها التداولية باعتبار العناوين علامات سيميوطيقية، تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص أو الإحالة التناصية إلى نصّ آخر تتناسل معه، وتتلاقح شكلاً وفكراً، أو الإيحاء برؤية الأديب للعالم وفهم القيم التي تزخر بها تلك العناوين(٣).

إن اختلاف تقنيّات العنونة في النصّ الأدبي الحديث أدّى إلى الاهتمام بالعنوان، والبحث عن كيفية تشكّله، وتكثيف دلالته، وعن "صياغة علاقاته بباقي مكونات النص الأخرى، وأصبحت عتبة العنوان بمعيّة العتبات الأخرى ذات تأثير كبير في بناء شعريّة النصّ، من خلال العلاقة الثرية متنوّعة السبل والاتجاهات

---

(١) يكتنف مصطلح (الشعرية) الكثير من الالتباس نتيجة تعدّد معانيه وتنوّع تعريفاته وتقاربه مع الألسنية والأسلوبية، وبشكل عام فإن تودوروف يرى فيه نظرية داخلية للأدب تعتمد على معايير الخطاب الأدبي، فالعمل الأدبي ليس في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه الشعرية هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وإنجازا من إنجازاتها الممكنة. ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية. وحسن ناظم يرى أن الشعرية تسعى إلى البحث عن قوانين الخطاب الأدبي وإلى وضع نظرية عامة مجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا" إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي" بغية تأسيس علم الأدب، وقد تحقق ذلك نتيجة ازدهار الأبحاث الشكلانية، من جهة، والأبحاث اللسانية، التي قدمت الأدوات اللازمة القادرة على تجنيب التحليل الأدبي السقوط في الأحكام المعيارية، من جهة ثانية. أما الدكتور محمد فكري الجزار فيرى أن الشعرية ليست خصائص لغوية خالصة وأن شعرية العنوان تتحقق من خلال إبداع بدائل سيميوطيقية لتعويض الفقر في القواعد التركيبية لبنية العنوان القائمة على الاختزال اللغوي. انظر: الشعرية، تزفيتان تودوروف، ص٢٣. وانظر: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، ص٩. وانظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، ص٨٥.

(٢) سيمياء العنوان، د. بسّام موسى قطّوس، مطبعة البهجة – بدعم من وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ٢٠٠٢م، ص٥٧.

(٣) انظر: السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، ص ٩٧، ٩٨، ١٠٠.

التي تحصل بين العتبة العنوانية وطبقات المتن النصّي، استناداً إلى الوظيفة الدلالية والتشكيلية والصورية التي تنهض بها عتبة العنوان في هذا السياق، وتنعكس على البنية الدلالية العامة في النص عموماً"[1]. وهكذا فإن أهمية العنوان تنبع من دوره في إثارة ذهن المتلقي ومرجعيّاته الثقافية، من خلال توجيهه لأعماق النص في حركة بندولية بين العنوان والنص؛ حتى يستطيع تأويل رموز العناوين ودلالاتها ضمن مقصديّة المؤلف ورؤيته.

والعنوان بذلك يقيم علاقة جدلية تكاملية مع النص، والمؤلف، والمتلقي؛ فإذا كان العنوان للنص هو السمة الدالة عليه؛ فإنه بالنسبة إلى المؤلف خلاصة التجربة الفنية التي أنجزها، وعصارة أفكارها وجمالياتها، أما المتلقي، فإنه يرى في العنوان مصيدة له تشده إلى تناول النص وقراءته[2]، فالترابط والتعالق بين النصّ ومحيطه ضرورة تفرضها الرؤية الموحّدة للمبدع، وحالته النفسية والوجدانية الجامعة؛ لذا "يرى السيميولوجيون أنه لا شيء خارج النص، فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاءٌ لا تتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً... والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية، ودراسة العنوان تمثّل في أهمّ جوانبها دراسة النّص كلّ النص، فالعنوان هو النص المكثّف، أو هو نصّ قصير يختزل نصّاً طويلاً"[3].

والعنوان يعتمد غالباً على الاقتصاد اللغوي مع التكثيف الدلالي، مما يجعل منه فضاءً دلالياً قائماً بذاته ورامزاً لنصه؛ لذا يعدُّ العنوان "من أهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ إلى استكناه مضامين النصوص وتفكيك شفراتها واستقراء محمولاتها الدلالية، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى، وبما يمارسه من غواية وإغراء للمتلقي، فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث إنه يتمركز في أعلاه ويبث خيوطه وإشعاعاته فيه"[4]، فعن طريق العنوان تتكشف بعض الدلالات المركزية للنص الأدبي باعتباره عنصراً بنيويا يقوم بوظيفة جمالية محددة مع النص، أو في مواجهته أحيانا أو يمكن أن يمثّل رمزاً استعارياً مكثفاً لدلالات النص[5].

---

(١) عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية، بخولة بن الدين، مجلة سمات، جامعة البحرين، مج١، ع١، مايو ٢٠١٣م، ص١١٢.

(٢) انظر: عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مج١٦، ع٦١، مايو ٢٠٠٧م، ص٤٢.

(٣) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٧٢.

(٤) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، ص٣٧.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص٢١٨.

والعنوان رغم أنه وثيقة تكثيف لمتن النص؛ إلا أنه لا يمكن قياسه فقط بمدى مطابقته للدوال التركيبة داخل النص، وإنما يمكن أن يستعين بالانزياح، أو المفارقة، أو السخرية، لتعزيز رؤية النص الفكرية ومقصديّة المؤلف، فعتبة العنوان "تنطوي بنائياً على قدر كبير من الحرية، والانفتاح والصيرورة فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثابتة في كل مستوى من مستوياتها؛ لأنها ترتبط ارتباطا وثيقاً بالمتن النصي في أعلى درجات تطوّره، وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإن العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصي وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصي ولا تأخذ منه...؛ إذ إن العلاقة بين عتبة العنوان ومكونات المتن النصي، هي علاقة تضافرية توليدية لا يمكن ضبطها وفق سياقات ممنهجة، لأنها تخضع لحالة شعورية، وذهنية، وبنائية، وتشكيلية، تأخذ لدى المبدع صيغاً متنوعةً يجب أن تُقارب دائماً من خلال مجمل المكونات البنائية للنص"[١].

والعتبات عموماً تعدّ بمثابة خطاب حاشية يتحكم في القراءة ويوجّه سلوك القارئ عبر حبالٍ سيميائية مقصودة[٢]؛ لذا يجب دراسة شبكة التعالقات الدلالية بينها وبين النص ذاته باعتبار العتبات نصوصاً انتقالية نحو النص المركزي لا يمكن عزلها عنه، بل يجب توظيف إمكانياتها في خدمته، بشكلٍ ينسجم مع إيقاعاته وإيحاءاته، ومن هنا سيجد القارئ في التحليلات الفنية للنماذج التالية ربطا ما بين العنوان وفضائه الشعري في متن النصّ من حيث المعالم التناصيّة.

---

(١) عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية، بخولة بن الدين، ص١١٠-١١١.

(٢) انظر: عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبد المالك أشهبون، مجلة علامات في النقد، مج١١، جزء٥٨، ٢٠٠٥م، ص٢٨١.

المبحث الثاني: تشكيلات العنوان في شعر الخطيب

من خلال تفحّص عناوين شعر الخطيب عموما وتأمل ارتباطاتها بمضامين قصائده، وبالاستفادة من وظائف العنوان التي أقرها جينيت أمكن، توزيع عناوين شعر الخطيب دلالياً إلى عدة أنماط، قد تتداخل أحياناً؛ ولكن تبقى ذات خصائص دلالية غالبة ومسيطرة في آلية تركيب العنوان، واختيار مفرداته. إن كل وظائف العنوان متمازجة ومختلطة بنسب متفاوتة في الرسالة الأدبية الواحدة، غير أن إحداها قد تغلب على الأخرى حسب نمط الاتصال أو القيمة المهيمنة؛ لأن العنوان في نص ما قد تغلب عليه وظيفة معينة دون أخرى[1]. وحسب الباحث هنا إشارات موجزة وتأطيرية لتلك التشكيلات، ثم التركيز على إحداها مما له علاقة بالتناص، حيث تمّ دراسة العنوان المتناصّ أو الإحالي كمبحثٍ مستقلّ.

أولا: العنوان التعريفي

ويُقصَد به ذلك العنوان الذي يقدّم القصيدة بشكلٍ دقيقٍ ويحدّد هويّتها، ويعتمد على التعريف بالجنس الشعري أو الموضوع الشعري. والواضح أن هذا النمط من العناوين يأتي في سياق عملية التأطير، والجمع لنصوصٍ ذات شكلٍ شعريّ واحدٍ، وقيلت بمناسبات متعددة وأزمنة مختلفة، أو جمعها فضاءٌ مكانيّ موحّدٌ.

ومن العناوين التي تعتمد على التعريف بالجنس الشعري: أربع رباعيات، وتقاسيم على الخفيف، ودفتر الرباعيات، وأرجوزة البطولة. ومن العناوين التي تعتمد على الموضوع الشعري: أغاني الهوى، أغانٍ من العراق، أغان من فلسطين، مغناة أنا القدس، شتيمة، رثاء عبد النور[2]، فلو عدنا مثلاً إلى قصيدة (وداعية)، لوجدناها معبّرة عن فراقٍ لزملاء يتوقعه الخطيب بُعَيْدَ الانتهاء من مرحلة التحصيل الجامعي. وهذه القصيدة آخر قصيدةٍ كتبها في تلك الحقبة، كما يقول في إضاءتها. وتتكثّف فيها الألفاظ والتراكيب الدالّة على الفراق (البعد/ الوداع/ النوى/ الفراق/ زمانٌ وولّى) ويبدو العنوان متلبّسا بنصّ البيت الثالث[3]:

الـــوَدَاعَ، الـــوَدَاعَ، يــا لَيلـــةَ النُّـــورِ ... وأَتــــرِعْ كُؤوسَـــــها يــــا ســـــاقي

---

(١) انظر: السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، ص١٠٢.

(٢) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٧٣/٢، ٢٢١/٢، ٣٠٩/٣، ٢٧٧/٣، ١١٥/١، ٢٩٧/١، ٢٣٥/١، ٣٦٥/٣، ٣٤١/١، ٢٤٠/١.

(٣) انظر: المصدر السابق، ١٧٩/١.

وتظهر في نهاية القصيدة حالة التأسّي والسلوى ببقاء الرباط القومي جامعاً ما بين الخطيب ورفاقه يقول[1]:

إخــوتي، مــن ذُرى الجزائــرِ، مِــن خُضْــرِ ... رُبـــى النيـــلِ، مِـــن سُـــجونِ العـــراقِ

إن يكـــن ضَمَّـــناً زمـــانٌ، وَوَلَّـــى ... كخيـــالٍ يـــذوبُ فـــي الأَحـــداقِ

حَســـبُنا لـــم تـــزل ضـــمائرُنا وُثقَـــى ... بِعهـــدٍ مـــن العروبـــةِ بـــاقِ!!

وهذا المقطع يتماهى مع قول ابن زيدون بعيد فراقه لمحبوبته ولاَّدة[2]:

أضْـــحَى التّنـــائي بَـــديلاً مـــنْ تَـــدانِينَا، ... وَنَـــابَ عَـــنْ طيـــبِ لُقْيانَـــا تجافينَـــا

مَـــنْ مبلـــغُ الملبسِـــينا، بـــانتزاحِهِمُ، ... حُزْنـــاً، مـــعَ الـــدهرِ لا يبلـــى ويُبْلينَـــا

أَنَّ الزَمـــانَ الَّـــذي مـــازالَ يُضـــحِكُنا ... أُنســـاً بِقُـــربِهِمُ قَـــد عـــادَ يُبكينـــا

بِنْـــتُم وَبِنّـــا، فَمـــا ابتَلّـــتْ جَوَانِحُنَـــا ... شَـــوْقاً إلَـــيكُمْ، وَلا جَفّـــتْ مآقِينَـــا

نَكـــادُ، حِـــينَ تُنَـــاجِيكُمْ ضَـــمائرُنا، ... يَقضـــي علَينـــا الأسَـــى لَـــوْلا تأسّـــينَا

فابن زيدون بعد فراره من سجنه بقرطبة إلى إشبيلية يتحسّر على زمانٍ ضمّه مع ولّادة دون أن يرتوي فؤاده بلقائها من جديد، ومع ذلك يؤكد بقاءه على عهد المودّة معها، والخطيب يتذكّر أياما جمعته برفاق البعث من أبناء العروبة دون أن تتحقّق أمانيهم بالوحدة العربية، ومع ذلك يؤكد بقاءه على عهد النضال من أجل استعادة مجد العروبة.

ثانيا: العنوان الاختصاري

وهو بمثابة تلخيص للفكرة الأساسية التي تتضمنها القصيدة؛ بحيث يوجز دلالاتها. وهذا النمط يحقّق توقّعات المتلقي، وهو ألصق بالوظيفة الوصفية للعنوان كونه يتحدث عن مضمون النص[3]، فالعناوين تمتلك القدرة على تكثيف الفكرة المحورية، واختزالها، والإيحاء بها؛ لأنها كما يرى (رولان بارت) عبارة عن أنظمة

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٨٢.

(٢) ديوان ابن زيدون ورسائله، ص١٤١-١٤٣.

(٣) انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، ص٨٧.

دلالية سيميولوجية تحمل في طيّاتها قيماً أخلاقية، واجتماعية وأيديولوجية(١). والنّص "يُسمّى بعد إنتاجه إنتاجاً نهائياً وبعد أن يصبح قابلاً للاستهلاك، فعلى الاسم أن يكون صالحاً للمسمّى دالاً عليه، ولذلك فإنّ العنوان –هنا– بمكانة الرأس من الجسد لا بمكانة الاسم من المسمّى المولود، والعلاقة بين العنوان والنص رحمية، ومادام للعنوان في النص الأدبي هذه المكانة فإن ما تحت العنوان يكون دالاً عليه، ويكون الرأس (العنوان) متصلاً بالجسد بقنوات وشرايين"(٢).

ومن عناوين هذا النمط في شعر الخطيب(٣): نفير البعث، حكاية لاجئ، خطابية البعث والإنسان، الطريق إلى يافا، إعلان براءة من هلافيت أوسلو، فجيعة العرب فيهم، دمشق مبتدأ الدنيا. ويأتي العنوان في قصيدة (في عشق مصر) معبّراً عن مظاهر حب الخطيب لمصر العروبة حيث مثّل شبهُ الجملةِ من الجار والمجرور نقطةَ توجّهٍ دلاليّةٍ، بينما جاء التنكير في (عشق) موحياً بلا محدوديّة حبّ الخطيب لمصر وعدم تناهيه. ويبدو الحذف المضمر في العنوان دالاً على ارتباط متن القصيدة بعنوانها، والحذف "يؤدي وظيفة أساسية في النسق التعبيري تعمل على اتساع الدلالة وتكثيفها، بحيث تصبح الكلمات القليلة الظاهرة حاملة لمعانٍ كثيرة، وهذه المعاني بالضرورة ليست ما تحمله الألفاظ في الظاهر فقط، وإنما ما تُحيل إليه في باطن العبارة أو في فضائها"(٤). أما في متن القصيدة فتتكثّف دلالات الوجد والهوى، ليعبّر الخطيب من خلالها عن إيمانه بعودة مصر إلى دورها الطليعي في قيادة الامة نحو العز والكرامة، يقول(٥):

وَدِدْتُــني قُبلــةً، يــا مِصــرُ، هائمــةً ... مَشــاعَ وَاديــكِ، والشُّــطآنِ، والنَّــهَرِ

وإنْ يــكُ العِشــقُ أســراراً مُكَتَّــمَةً ... فــإنَّ لــي فيــكِ عشــقاً غيــرَ مُستَتِــرِ

هُــوَ الفضــيحةُ تحــت الشــمسِ، عاريــةً ... إعــلانُ شــوقٍ إلــى لُقيــاكِ مُستَعِــرِ

ومــا «سَــرِيرُكِ»، مَــدَّ النيــلِ، مِــن وَطَــنٍ ... إلا مَــجَازُ نعــيمِ اللهِ ذِي السُّــرُرِ

أُعطيــكِ يــا مصــرُ وعــداً لســتُ أَحْنِثُــهُ ... ومــا اســتطالَ بِــيَ الترحــالُ فــانتظري

حتــى أَجيئَــكِ، لا أَدري، أيســبِقُني ... فَمــي لِثَغــرِكِ، أَمْ مــن لَهفتــي، خَبَــري

---

(١) نقلا عن: السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، ص٩٩.

(٢) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٢٨–٢٩.

(٣) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب،٢١١/١، ٢٣١/١، ٢٥٣/١، ٩٦/٢، ٢٥٧/٣، ١٩٣/٣، ١٩٥/٣.

(٤) البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، د. محمد صلاح أبو حميدة، دار المقداد، غزة – فلسطين، ط٢، ١٤٣٠هـ=٢٠٠٩م، ص١٠٨–١٠٩.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٤٧/٣ –٢٥٢.

لــو قــد مَسَسْــتِ بِقلبــي جُــرحَ فاجعــةٍ	**رَضــيتِ عــن عَــذَلٍ، أَســبابَ مُعتَــذِرِ**
لــو تَعلمــينَ، لقــد ضَــيَّعتُ بُوصَــلَتي	**مَــلَّاحَ ليــلٍ، جَفَــتْهُ طَلعــةُ السَّــحَرِ**
إلاّ مَرافِــيءُ مِــن عينيــكِ، أَنْــشُدُها	**تجلُــو البصــيرةُ فيهــا، رِيبَــةَ البَصَــرِ**
قــد جئــتُ، لا «لاجِئــاً» يــا مصــرُ مُنْتَبــذاً	**وأنــتِ تالِــدُ أَســلافي، وَمُــدَّخَري**
دَعــي تَــميمةَ عِشــقٍ فيــكِ تَــحفَظُني	**علــى سِــجالي وهــذا العَسـفِ مــن قَــدَري**
مــالي سِــوى قَلبِــيَ الــدَّامي أُقَلِّــدُهُ	**مِــن حــولِ جِيــدِكِ، ياقُوتــاً مــن الــذِّكَرِ**

فالخطيب يتمنى تقبيل أرض مصر (وَدِدْتُني قُبلةً مَشاعَ وَاديكِ) ويعلن عشقه، وشوقه أمام الملأ (فإنَّ لي فيكِ عشقاً غيرَ مُستَتِرٍ/ إعلان شوق إلى لقياك)، وهنا يستعين بالمقابلة بين الإسرار والإعلان (مكتّمة/ غير مستتر – الفضيحة – عارية – إعلان)؛ ليُظهر مدى عشقه لمصر، والمقابلة تساهم في إنتاج الدلالة المقصودة، وتشدّ انتباه المتلقي للتفاعل مع مكوّناتها. ويستدعي الاستثناء (إلا مَجَازُ نعيمِ اللهِ ذِي السُّرُرِ) قوله تعالى عن نعيم الجنة: ﴿**أُولَٰئِكَ لَهُمْ رِزْقٌ مَعْلُومٌ فَوَاكِهُ وَهُمْ مُكْرَمُونَ فِي جَنَّاتِ النَّعِيمِ عَلَىٰ سُرُرٍ مُتَقَابِلِينَ**﴾[١]، ثم يأتي استثناءٌ آخر (إلاّ مَرافِيءُ مِن عينيكِ، أَنْشُدُها تجلُو البصيرةُ فيها، رِيبَةَ البَصَرِ)؛ ليعبّر الخطيب فيه عن تطلّعاته لاستعادة مصر لدورها الريادي. وفي نهاية القصيدة يهديها سيفه، ويقدّم دمه فداءً لها، يقول[٢]:

حَبيبتــي، لَــكِ سَــيفي وردةٌ، وَدَمــي	**خَمــرٌ، ورُوحــي عِنــاقُ الطَّــلِّ لِلزَّهَــرِ**
أَتِلــكَ إلَّا يَــدُ الــرحمنِ قَــد بَــدَعتْ	**هــذا الجمــالَ، قِيــاسَ العــينِ بالأَثَــرِ**
كِنانَــةَ اللهِ، لــو أَحظــى بِمَغْفِــرَةٍ	**سَــأَلتُكِ اللهَ، عــن فِردَوسِــهِ النَّضِــرِ!!**

في سياق تعبير الخطيب عن عشق مصر الذي أشار إليه العنوان نجده هنا يتغنّى بجمالها، حيث يستلهم الموروثين الديني والشعبي، فيستدعي المثل (تطلب أثراً بعد عين)[٣]؛ لكنه يقلب دلالته؛ فالمثل في أصله دالٌّ على ضياع عين الشيء حتى وإن طُلِب أثره، بينما الخطيب يوظف الاستدعاء للدلالة على جميل، ودقة صنع الله فيما أبدعه وأودعه في مصر، امتداداً لقوله تعالى: ﴿ذَٰلِكَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ الْعَزِيزُ

---

(١) الصافات: ٤١-٤٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢٥١-٢٥٢.

(٣) مجمع الأمثال، الميداني، ١/١٢٧.

الرَّحِيمُ الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ﴾[١]، الذي يُحيل إليه التركيب (أَتِلكَ إلَّا يَدُ الرحمنِ قَد بَدَعتْ)، فالنص الغائب هنا "خلاصة لما لا يُحصى من النصوص الكائنة في الذاكرة أو القابعة في اللاّوعي الفردي أو الجمعي، وكلّ إشارة في النص الجديد تتوجه، وتشير وتومئ إلى نصّ أو نصوص أخرى، ويكون الصوت القديم مخبوءاً في الصوت الجديد، كما يكون الحضور دالاً على الغياب، وهذا يوصلنا إلى أن النصوص تتسرّب إلى داخل نصّ آخر ذاتيّاً وآليّاً، حتى إنه لا يعود ثمّة وجود لنّص محايد أو بريء، ويصبح النص مرادفاً للحياة النّصية"[٢].

ومن الملاحظ أن الخطيب في الجزأين الثاني، والثالث من أعماله الشعرية حاول أن يتجنّب العناوين الاختصارية الوصفية، وبدأ يميل إلى العناوين الإيحائية والرمزية مثل: رأيت الله في غزة وسرنباد القمر الأسمر؛ مما يدل على نموّ تجربته الفنّية وتطوّرها، وليؤكد موقفه بأن الشعر العمودي قادرٌ – حتى في عناوينه – على حمل الكثير من الأبعاد الرمزية والإيحائية كما شعر الحداثة.

ثالثا: العنوان المثير

وهذا النمط يتوافق مع الوظيفة الإغرائية للعنوان، والتي أقرها جينيت وباحثو السيميولوجيا[٣]، ويهدف إلى إثارة فضول المتلقي لقراءة المتن وإغرائه بالتوغّل في ثنايا النص، والتفاعل مع دلالاته. ويتحقق ذلك بوسائل فنية متعددة منها: التناقض والمفارقة والرمزية والحذف والاستفهام والألفاظ غير المألوفة وغيرها. وهذا النمط من العناوين لا يقدّم في الغالب مفهوماً محدداً لمضمون القصيدة؛ بل يحيطه بومضاتٍ خلاَّبة وإضاءاتٍ جذابة توسّع أفق الخيال ومدارات الوعي، وتسمو بالمتلقي وتدفع به إلى الانعتاق من قيود العناوين البسيطة إلى عناوين أكثر شاعرية؛ فالعنوان في الشعر المعاصر "لم يَعُدْ مرشداً نتعدّاه إلى غيره؛ لقد أصبح حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، وأصبح بالإمكان أن نتحدث عن شعرية للعنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان"[٤]. ومن تلك العناوين المثيرة في شعر الخطيب[٥]: بحيرة

(١) السجدة: ٦–٧.

(٢) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٥٤.

(٣) انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، ص٨٨.

(٤) نقلاً عن: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢م، ص١٤–١٥.

(٥) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٤٧/١، ١٠٣/٢، ١٦١/٢، ١١١/٢، ٩٣/٢، ٩٣/٣، ٤٨/٣، ٥٠/٣.

الزيتون، جنون في ضوء القمر، العرس السماوي، النرجسة الحمراء، صلاة إلى النار، سريناد القمر الأسمر، فهل تَتَكَفيءُ إلى باطنٍ وأنت افتضاحُ كلِّ ظاهر، كذلك استغلظني الكِزلازُ في قبْح مُنادَمتي للسُلطان.

وبعض ملامح شعريّة العنونة تنتج من عمق الصورة المتخيّلة التي تحيط بالصياغة اللغوية، وعبر انزياحاتها الدلالية غير المألوفة، ففي قصيدة (لو ميّتاً ألقاك) تتبدّى شعريّة العنونة، من خلال هذا التناقض الذي يتلبّس العنوان، باعتبار أن اللقاء والاجتماع يفترض وجود طرفين على قيد الحياة؛ ليتناقض ذلك مع تمنّي اللقاء بعد الموت (لو ميتاً)، وتتعزّز شعرية العنونة من خلال التقديم والتأخير بين الحال (ميتاً) والفعل (ألقاك) بعد (لو) التمني؛ ليعبّر الخطيب بذلك عن توقه واشتياقه لمحبوبه، الذي نكتشف في متن القصيدة أنه ليس إلا وطنه الذي يحنّ إليه أثناء غربته في هولندا، يقول الخطيب[1]:

أَسأَلُ عنكَ في الطُّيورِ يا حبيبي

في هجرةِ العطرِ على صَبا الجَنُوبِ

في أَمَدِ انتظارِنا، وفي وَجِيبي

أسألُ.. يا مُعذِّبي.. ويا حبيبي

لو مَيّتاً يا وطني أَلقاكَ

لو أَمشي لكَ الدنيا على رِمشينِ

لو آتيكَ في خاطرةٍ

لو هاجساً أَعبُرُ في بالِ الرُّبى

لو حفنةً من الثرى

هائمةً على جُنونِ الريحِ عُمْرَها

وتنتهي إلى ثراكَ..

لا أناشِدُ الوجودَ غيرَ ذاكَ..

أَن أَشِيعَ فيكَ.. أن أراكْ!!..

يبدو أن أسلوبَ التمنّي بـ (لو) في العنوان امتدادٌ للأسلوب ذاته في متن القصيدة، والذي يتكثّف عبر أكثر من وسيلة اتصال (خاطرة/ هاجس/ حفنة ثرى/ تويج وردة/ برعم الجليل/ عبير برتقالة/ مويجة البحار)،

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢/١٠٧-١٠٨.

وتبدو تراكيبُ الخطيب دالّةً على تعجّله للقاء الوطن؛ إذ يستخدم الوسائل التي تتميّز بسرعتها حيث يستبدل القدمين بالرمش ويوظّف جنون الريح في الدفع بحفنة الثرى.

رابعا: العنوان الموجّه

وفيه يعبّر الشاعر عن موقفه إزاء قضيّة معيّنة، أو ينقد ادّعاء، أو يطرح سؤالاً فكرياً، أو يثير تداعيات شجنيّة؛ لغرض التأثير في المتلقي، وتشكيل قناعاته وفق مضامين المتن الشعري "فالعنوان بنية رحمية تولّد معظم دلالات النصّ، فإذا كان النص هو المولود فإن العنوان هو المولّد الفعلي لتشابكات النص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية"(١). ومن هذا النمط من العناوين(٢): جبهتي تنكر الخيانة، عرش الفداء، لي ما يزال حلم غد، العيون الظلماء للنور، نمزق الليل بأيدينا، العيد يأتي غدا، الخروج إلى بادية الشام، من بحر يافا النسيم، ما شعلة البعث؟.

وفي قصيدة (دمشق والزمن الرديء) تتبدّى بنية العنونة من خلال الجمع بين دمشق التاريخ المجيد من جهة، والزمن الرديء من جهة ثانية في سياق واحد؛ مما يعزّز فداحةَ ما آل إليه أمر دمشق، ويأتي نعت هذا الزمن بالرداءة ليعمق هذا الشعور بالسقوط والانهيار في أعقاب فشل الوحدة بين سوريا ومصر عام ١٩٦١م، كما أن مجيء هذا الزمن معرفة، وليس نكرة يؤكد حضوريّة الخطيب؛ كونه شاهداً على هذا العصر بمآسيه وتقلّباته. يقول الخطيب(٣):

أَيلولُ عادَ،

مدينةُ التُجَّارِ يَفتَحُها المغُولُ،

وعادَ تَيمورْلَنكُ يَنتخِبُ الجماجمَ، ساحباً

رِدْفَيهِ في الزَّرَدِ(٤) الثقيلِ على طلولِ

أُمَيَّةٍ.. ربّاهُ، ماتَ الزَّرْعُ –

طَلْعُ الغُوطتينِ على مَهَبِّ الريحِ رَجْعُ

خياشمِ الطاعونِ، وَجْهُ الشمسِ مِزْقَةُ رايةٍ

---

(١) السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، ص١٠٦.

(٢) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٩٧/١، ٧٧/١، ٦٩/٢، ١٣٣/١، ١٤٤/١، ١٤٩/١، ١٥٧/٣، ٥٣/٢، ٢٨١/٢.

(٣) المصدر السابق، ١٢٨/٢-١٢٩.

(٤) الزَّرْد والزَّرَد: حِلَقُ المِغْفَر وَالدِّرْعِ. والزَّرَدةُ: حَلْقَة الدِّرْعِ، وَالْجَمْعُ زُرُودٌ. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (زرد)، ١٩٤/٣.

صفراءَ تُبْحِرُ في ظلامِ الصبحِ..

- من ذاكَ الشقِيُّ على الهجيرةِ؟

- أَمْ أَبو ذَرٍ!!..

ويُفتُونَ الخليفةَ في الحجازِ شوارِدَ الفتوى،

وذاك أبو يزيدٍ في دمشقَ يمدُّ شَعْرتهُ

اللَّعينةَ لِلطَّغامِ[1]!!.. يعودُ يَسحبُها!!..

ويَشرُدُ في الصحارى الأنبياءُ، وللثعالبِ

من دمشقَ الحضنُ.. فاحتضني دُهاةَ

الأرضِ.. نحن على الهجيرةِ خَلْفَ

ضالَّتِنا نَظَلُّ، ولن نعودَ سوى

لِنركزَ في ذرى «قاسْيونَ» ألويةَ الصباحْ..

وحليبُ ثَدْيِكِ يا دمشقُ، لَبِيدُ أَكتافِ الرجالِ، فأينَ، لا نَضَبا؟!

مَنْ لِلطريقِ إِذَنْ؟.. وما وجهُ العروبةِ إنْ يَكُنْ في وجهِكِ اغتربا؟!

تبرز مظاهر هذا السقوط الرديء عبر شيوع ألفاظ الموات، والشقاء، وتراكيبهما (ينتخب الجماجم/ مات الزرع/ مهب الريح/ مزقة راية صفراء/ الهجيرة)، ويأتي التنقل ما بين السرد (مثل: وعادَ تَيمورْلَنكُ) والمونولوج (مثل: من ذاكَ الشقِيُّ على الهجيرةِ؟/ مَنْ لِلطريقِ إِذَنْ؟) معبراً عن عمق الشعور بالمصاب؛ لذا يظهر التناص التاريخي عبر استدعاء دخول المغول لدمشق بقيادة تيمورلنك، وحرقه لها وتدميرها، في إشارة إلى المؤامرات الخارجية التي حيكت لإسقاط الوحدة، ويأتي استدعاء شخصية (أبي ذر الغفاري)، واعتزاله الناس في الربذة (الشقي على الهجيرة) كحالة توحّد مع ألم الشاعر، ثم يستلهم الخطيب مقولة أبي يزيد معاوية بن أبي سفيان: **(ولو أنّ بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت. إذا مدّوها أرخيتها، وإذا أرخوها مددتها)**[2]؛ للدلالة على وقوع الشعب في حبائل الحكام بسياسة الترغيب والترهيب، وفي نهاية المقطع يأتي التساؤل الإنكاري مشتملا على مزيج من الصور الاستعاريّة (ما وجهُ العروبةِ إنْ يَكُنْ في وجهكِ اغتربا؟) حيث شبّه كلا من العروبة ودمشق بالإنسان فحذف المشبّه به، وأبقى لازماً من لوازمه وهو (الوجه) على سبيل الاستعارة المكنيّة، ثم يستعير أيضا فعل الحركة (الاغتراب)؛ ليؤكد أن لا قيمة للعروبة إن تخلّت دمشقُ عنها.

---

(١) الطَّغَامُ : أَرذالُ الناس وأَوغادُهُمْ. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (طغم)، ٣٦٨/١٢.

(٢) العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، ٢٥/١.

ويبدو أن الكثير من تلك العناوين الموجّهة ترد في الجزأين الأول والثاني في فترة انتماء الخطيب لحزب البعث، أو مع سقوطات الواقع العربي، وتأزّماته، مما يؤكد حرصه على غرس أفكار القومية العربية، ويدلّ على تفاعله الصادق مع قضايا أمته وهمومها.

خامسا: العنوان الساخر

وفيه يعتمد العنوان على التهكم، والسخرية، والنقد اللاذع، ومن تلك العناوين الساخرة: سحبة موّال على شرف السروال، إذا كان الإمام بلا وضوء[1]، وكما انتشرت السخرية بشكل خاص في متون رباعيات وتقسيمات الخطيب – كما لاحظنا من قبل – فإنها أيضاً تشيع في عناوينها مثل نقاد كما البرغل، لباسات الحمير، بين حَلّ وانحلال[2]، وفي تقسيمة (رفقا بالبساطير) تظهر علامات السخرية في بنية العنونة من خلال المفارقة؛ فالدعوة للرفق ليست لكائن حي بل لأداة ترمز لسطوة العسكر(البساطير/ البيّادة)، ويأتي المفعول المطلق (رفقاً) مع انزياح البدائل الأخرى كفعل الأمر (ارفق) أو المصدر (الرفق) في سياق تعزيز المفارقة والسخرية، يقول الخطيب[3]:

«لِلبَسـاطيرِ»، مـثْلُ قـرْقَعَةِ الجِـنِّ، دَبيـبٌ عـلى الرَّصـيفِ، وَقَـرْعُ
ثُـمَّ، «يـومَ النَّفيـر»، لا ضُـرَّ فـيهنَّ لِغـازٍ، ولا يُؤَمَّـل نَفْـعُ!!

فالخطيب يسخر من تلك الجيوش المتخاذلة التي ما انفكّت تستعرض قوّتها، وتتحاكى بقدراتها؛ وإذا بها وقت الحرب لا تحفظ الأوطان، ولا تذبّ عن حمى شعوبها؛ ويستدعي هذا المعنى قولَ عمران بن حِطّان[4]:

أسَـدٌ عَلَـيَّ وفِـي الحُـرُوبِ نَعَامَـةٌ فَتْخَـاءُ تَنْفُـرُ مِـنْ صَـفِيرِ الصَّـافِرِ
هـلاّ بـرزْتَ إلَـى غزالـةَ فـي الـوَغَى بَـلْ كـانَ قلبُـكَ فـي جنـاحَيْ طـائِرِ

ويبدو أن كلاً من العناوين الموجهة، والساخرة – ومعهما العناوين الإحالية/التناصية التي سنوسّع البحث فيها – تندرج ضمن مفهوم جينيت للوظيفة الإيحائية للعنوان[5].

---

(١) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٤١/٣، ١٦٧/٣.
(٢) انظر على التوالي: المصدر السابق، ٣٢٤/٣، ٣٣٣/٣، ٣٣٣/٣.
(٣) المصدر نفسه، ٢٣٤/٢.
(٤) وفيات الأعيان، ابن خلّكان، ٤٥٥/٢.
(٥) انظر: عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، ص٨٣–٨٥.

سادسا: العنوان البؤرة

وهو عنوان تفرضه لغةُ القصيدة ألفاظاً، أو تراكيباً؛ سواءً من مطلعها، أو من أعماق متنها؛ بحيث يرى الشاعر في هذا اللفظ، أو التراكيب مكوّناً رئيسياً للبؤرة الدلالية للقصيدة، أو نابضاً بفكرتها الأساسية أو المسيطرة. ويرى الباحث أن الشاعر في الغالب يقوم بنظم نصّه أولاً، ثم يتأوّله؛ ليختار منه عنواناً له صالحاً لحمل دلالاته المكثفة، أو منطلقاته الوجدانية، أو رؤاه الفكرية؛ باعتبار أن أقرب منطقة لغوية يستمدّ منها الشاعر عنوانَ قصيدته، تتمثل في متن القصيدة ذاتها. ويشغل هذا النمط من العناوين حيّزاً واسعاً من عناوين شعر الخطيب، ومنه[١]: أنهض من جنازتي وأمشي، سيأتي الذي بعدي، أهل السلام، لص بغداد، رائع إيماننا، ولو رضيت خلاء النفس، لم تنته بعد اللعبة، سلام لكن إناث العروبة، لسورية السيف والملعب، ماذا تلدين الليلة يا بيروت، هذي الملايين، أدق على باب مصر.

ويبدو أن بعض عناوين هذا النمط تتّسم أيضاً بسمة الإحالة؛ ممّا يجعل العنوان ثنائيّ الوجهة ومزدوج الرسالة، داخلياً وخارجياً، ففي قصيدة (الفاتحة) يبدو العنوان لفظاً مستنبتاً من لازمة مقطعية، ومطلعية (معاً أيها الصحب فلنقرأ الفاتحة)، وهذا اللفظ بمثابة أيقونة لغوية موجزة تحيل إلى سورة الفاتحة؛ مما يُضفي تكهّنات دلالية؛ باعتبارها علامة غياب، وبشارة حضور؛ فبها نترحّم على موتانا، وبها نؤكّد مواثيقنا كما في الزواج مثلاً. يقول الخطيب[٢]:

معاً، أَيها الصحبُ، فلنقرأ «الفاتحهْ»..
لِغَزَّةَ بَحرٌ يَفُورُ.. سوى بحرِ «أُوسلو»..
«أَعَذْبٌ فُراتٌ.. ومِلحٌ أُجاجٌ»؟!..
وبينهما بَرْزَخُ المستحيلِ ؟!
هنيئاً «جُحا» لكَ صفقةَ أَوهامِكَ الرابحه!!..
معاً، أيها الصحبُ، فلنقرأ «الفاتحهْ»..
بِلا رَجعةٍ، ماتَ «عبدُ القديمِ»
«وَكِزلارُ» قصرِ الحريمِ
وسِمسارُ كلِّ دمٍ مستباحِ
وَعَرَّى، إلى الدود، عَوْرَتَـهُ الفاضحه..

---

(١) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٨١، ٢/٧٥، ١/٣٢٣، ١/٢٨٩، ١/٣١٥، ٢/٣٧١، ٢/٢٠٣، ٣/٢٣٥، ٣/٣٧١، ٣/١٩٩، ٢/١٨٩، ٣/٢٥٣.

(٢) المصدر السابق، ٣/٢٢٤-٢٢٧.

معاً، نشهدُ البعثَ، مِن رَحِمِ الموتِ..

وَلْنقرأ «الفاتحه»..

وَدُقُّوا المهاميزَ، خَيَّالةَ الكبرياءِ

ويا جَوْقَةَ الجِنّ، والإنسِ، والأَنبياءِ

لِنَرْقُصْ، معاً، جَذَلاً في الهواءِ

ونُطلِقْ حناجِرَنا لِعَنانِ السماءِ..

هِيَ، الآنَ، أُنشودةُ الفَرَحِ الصادحهْ !!..

تمثّل القصيدة حالة فرح من قبل الخطيب؛ لهذا التوجه الثوري مع بدايات الانتفاضة الفلسطينية عام ١٩٨٧م في ظلّ واقعٍ عربيّ أليمٍ. توقّع البعض فيه استكانة هذه الأمة، ويتبدّى هذا الفرح واقعاً لغوياً في ختام القصيدة (أنشودة الفرح الصادحة)، وهذا التركيب اللغوي يحيلنا إلى السيمفونية التاسعة للموسيقار الألماني (بيتهوفن)[١]، وفي بداية المقطع، تظهر ملامح التداخل بين مصادر التناص من خلال استدعاء التاريخ المعاصر (اتفاقية أوسلو)، بجانب الموروث الشعبي (جحا)، والنص الديني ممثّلا بقوله تعالى: ﴿**وَهُوَ الَّذِى مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخًا وَحِجْرًا مَّحْجُورًا**﴾[٢].

سابعا: العنوان الإهدائي

وهو العنوان الذي يؤكد به الشاعر إهداء قصيدته إلى طرفٍ ما قربه منه وجدانياً، أو فكرياً وهذا النمط قليل في شعر الخطيب ومنه[٣]: همسة إلى لاجئ، ثلاث قصائد للرفاق، قصيدة الاعتراف وهي مهداة إلى أمير الكنيسة العربية الأب السوري الفلسطيني المقاوم هيلاريون كبوجي، كما في نصّ العنوان وقصيدة نفير البعث، وهي مهداة إلى جندي البعث الأول جمال عبد الناصر، كما في نص العنوان.

وفي قصيدة (بطاقة معايدة إلى أبي الطيب المتنبي) يبدو العنوان جملة اسمية خبرية، ويأتي شبه الجملة من الجار والمجرور متعلّق بمحذوف نعت لبطاقة؛ مما يدل على أنها موجهة ومهداة. ومفردة بطاقة، تعني أنها رسالة وإضافتها إلى مفردة (معايدة) يؤكد أنها رسالة حب ومودة، وإذا قرأنا مطلع القصيدة[٤]:

---

(١) ألفها لودفيج فان بيتهوفن (١٧٧٠ – ١٨٢٧م) وهو أصمّ، وأدخل على الحركة الرابعة منها الغناء، وقد اقتبس بعض كلماتها من نشيد الفرح الذي كتبه الشاعر الألماني فريدريش شيلر. انظر: السيمفونية التاسعة (بيتهوفن)، ويكبيديا.

(٢) الفرقان: ٥٣.

(٣) انظر على التوالي: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٦٩، ٢/١٨١، ٣/١٠٣، ١/٢١١.

(٤) المصدر السابق، ٣/٢١٥.

عِيــدٌ، حَلَلْــتَ كمــا حَوَّلــتَ يــا عيــدُ	فمــا وَحَقِّــكَ تحــت الشــمسِ تجديــدُ
أَمّــا الأَحِبَّــةُ، فالأَســلاكُ دُونَهُمــو	ودُونَ غَــزَّةَ، فُــولاذٌ وبــارودُ
والســاقيانِ، سُــقاةٌ، والطِّلــى كَــذِبٌ	لا أُنــسَ فيهــا، ولا هَــمٌّ وتَســهيدُ
أَصــخرةٌ أَنــا، مِــن لَحــمٍ ودَفْــقِ دَمٍ ؟	و«صَــخرةُ القُــدس» رَقَّــت وَهْــيَ جُلمــودُ!!
يُرِيبُنــي الظَّــنُّ، إِمَّــا جادَهــا غَــدَقٌ	كــأَن قَطْــرَ دُمــوعِ «السِّــدرَةِ» الجُــودُ
طَغــى الخُــوَارُ بِهــا، و «واللّــهُ أَكبرُهــا»	تَحَشْــرَجتْ، وَطَــوى القــرآن، تَلمــودُ

وجدنا مطلع القصيدة يتقارب دلالياً مع قصيدة المتنبي(¹):

عيــدٌ بِأَيَّــةِ حــالٍ عُــدتَ يــا عيــدُ	بِمــا مَضــى أَم بِــأَمرٍ فيــكَ تَجديــدُ
أَمّــا الأَحِبَّــةُ فَالبَيــداءُ دونَهُــمُ	فَلَيــتَ دونَــكَ بيــداً دونَهــا بيــدُ
يــا ســاقِيَيَّ أَخَمــرٌ فــي كُؤوسِــكُما	أَم فــي كُؤوسِــكُما هَــمٌّ وَتَســهيدُ
أَصَــخرَةٌ أَنــا مــالي لا تُحَرِّكُنــي	هَــذي المُــدامُ وَلا هَــذي الأَغاريــدُ
إِنّــي نَزَلــتُ بِكَــذّابينَ ضَــيفُهُمُ	عَــنِ القِــرى وَعَــنِ التَرحــالِ مَحــدودُ

ليؤكد ذلك أن قصيدة الخطيب بمثابة معارضة لقصيدة المتنبي؛ فهو يعايش نفس الألم الذي عانى منه المتنبي؛ لذا نراه يصرّح في إضاءة القصيدة: "فليس لي، والحالة هذه، ما «أعترضه»، أو من «أُعارضه»، غير جَدِّنا العظيم أبي الطيب المتنبي، في عِيدِيَّتِهِ الشهيرة في كافور الإخشيدي، وهي التي جادت بها قريحتُه في يوم الوقوف في عَرَفة من عام ٣٥٠ للهجرة.. فأَنجزتُ له هذه «المعارضة» الوحيدة المشروعة في «قَلَم الرقيب العربي».. في اليوم الخامس.. من الشهر الخامس.. من عام ١٩٩٥.."(²)، وبالرجوع إلى التقويم الهجري للتاريخ الذي يذكره الخطيب هنا، نجد أنه يوافق يوم الجمعة السادس من ذي الحجة عام ١٤١٥ هـ أي قبيل عيد الأضحى؛ مما يعزّز ارتباط عنوان قصيدة الخطيب (معايدة) زمنياً بقصيدة المتنبي. ويبدو أن التجانس اللفظي في مقطع الخطيب (حَلَلْتَ/ حَوَّلتَ – طغى/ طوى) لعب دورَه في تعزيز الإيقاع الداخلي، وتعميق دلالة النصّ، بجانب المفارقة القائمة على تصوير أنا الشاعر التي تشعر بالتقصير والقسوة، في مقابل صخرة القدس التي تتفطّر حزناً على تهويد المقدّسات، كما يظهر ذلك في نهاية المقطع.

(¹) شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، ٢/١٣٩-١٤٢.

(²) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣/٢١٤.

المبحث الثالث: العنوان المتناص والفضاء الشعري

إن العنوان الذي يختاره المبدع باعتباره وسماً تتناسل من خلاله الدلالات، وتتكثّف في فضائه الإيحاءات؛ إنما تتبدّى إحدى معالم وملامح شعريته من خلال إحالاته التناصية إلى نصوص، أو عناوين، أو شخوصٍ سابقة، أو متزامنة. وفي إطار استنطاق العنوان المتناص واستقرائه، بصرياً ولسانياً، أفقياً وعمودياً، يمكن توضيح العلاقة بين العنوان، ونصه من خلال إجرائين أشار إليهما الدكتور محمد فكري الجزار، ويكمن الإجراء الأول في تفحّص العلاقات الممكنة بين عناوين القصائد وعنوان الديوان؛ أما الإجراء الثاني فيتمثّل في البحث عن الحقول الدلالية لمفردات العنوان داخل الديوان[١]، ومن هنا يمكن توزيع العناوين المتناصة ضمن فضائها الشعري إلى صنفين: الأول يتمثّل في العنوان وفضاء التدوين الشعري، والثاني في العنوان وفضاء القصيدة الشعري.

أولا: العنوان وفضاء التدوين الشعري

ويطلق عليه (المتن الموسَّع)[٢]، ويُرادُ به عنوانٌ لديوانٍ، أو جزءٍ معيّنٍ موزعاً على عددٍ من عناوين القصائد، أو عناوين الدواوين؛ بمعنى: علاقة عناوين القصائد بعنوان الديوان نفسه، أو علاقة عناوين الدواوين بعنوان الجزء، ولنأخذ نموذجاً للتحليل ديوان (العيون الظلماء للنور)، وعلاقة عنوانه بعناوين متناصة لقصائد (بلاط الشهداء– الجحيم المفقود– مشيئة الجبار– أرض المعاد– نشيد الحياة– الطوفان).

ونبدأ بالتركيب الأفقي لعنوان الديوان؛ حيث نجد مفردة العيون وهي في حالة الجمع لا الإفراد؛ مما يوحي أنها لا تقتصر على عيني الشاعر فقط؛ بل قد تضمّ عيونَ شعبه؛ أو عيون أمته من المحيط إلى الخليج، وهي ليست عيوناً مجردةً؛ بل عيوناً نابضةً بالتوق والشوق؛ لذا جاءت محلّاة بأل التعريف؛ مما يفيد أن هذه العيون معينة ومعروفة لدى الشاعر باعتبار قربه منها، ثم تأتي مفردة (الظماء) نعتاً للعيون في حالة الجمع، ولكنه من جموع الكثرة على وزن (فِعال)؛ مما يوحي بشدة تعطّش هذه العيون وظمئها، لا سيما وأن الظمأ برأي الزجّاج[٣] شدة العطش؛ مما يزيد من فعالية هذا النعت باعتباره بؤرة مبالغة. ويأتي شبه الجملة من الجار والمجرور متعلق بهذا النعت؛ ليضفي بعداً دلالياً فعَّالاً (للنور) فهذا الربط للظمأ المتكثّف بالنور، يوحي بشدّة تعلّق تلك العيون بهذا الامل النوراني، ومجيء لفظ (النور) مفرداً معرّفاً بأل يدل على عدم

---

(١) انظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، ص٩٥.

(٢) انظر: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، ص٩٨.

(٣) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (ظمأ)، ١١٦/١.

ازدواجية الرؤية؛ فهو نور واحد يجمع معالم الحق، والحرية، والكرامة، والإتيان بالعنوان (العيون الظماء للنور) في موقع الخبر لمبتدأ محذوف، يجعل التركيب يسبح في فضاء التأويل والكناية مما يولّد عنصراً شاعرياً، يعتمد على توهّم المتلقي لحالة الإضمار والحذف تلك.

وإذا دلجنا إلى داخل الديوان، سنجد أن عنوان هذا الديوان ما هو إلا عنوان لإحدى قصائد الشاعر، يقول الخطيب: "ولأن هذه القصيدة انفردت بمنزلة خاصة في نفسي.. كما في نفوس ألوف الآخرين، في عقد الخمسينيات.. فقد استعرت عنوانها ليكون عنواناً لديواني الأول هذا، وهو الذي تدافع زملائي بالجامعة السورية في تلك الأيام – (من مختلف التوجهات والانتماءات الوطنية والقومية) – لطباعته على نفقتهم الخاصة عام ١٩٥٥ – فربما كان، بهذه الصفة، أول أثرٍ شعري من نوعه، يطبعه «قُرَّاؤه» بحماسةٍ منقطعة النظير.."[١]، ويؤكّد هذا السياق أن هؤلاء الزملاء الذين تدافعوا لطباعة هذا الديوان؛ ليسوا إلا جزءاً من تلك العيون الظماء للنور؛ باعتبارها كناية دالة على حالة التوق إلى الخلاص والحرية من براثن القهر والظلم، يقول الخطيب[٢]:

نحـــن يـــا سَـــيّدي غِـــذاءُ لياليـــكَ — وهـــــــذا قُربانُنــــــا والبَخُـــــورُ

كـــم عَصَـــرْنا جِراحَنـــا مِـــلءَ كَفَّيْـــكَ — لِيَشْـــــفَى غليلُــــــك المســــــعورُ

يـــومَ كُنَّـــا فـــي عَتْمــةِ الكهــفِ، أَســراكَ — وفـــوقَ السَّـــفُّودِ[٣] يُشـــوى الأَســـيرُ

ثـــم تُلقـــى عِظامُنـــا.. ثـــم تَلْتَـــفُّ — بُـــزاةٌ[٤] مـــن حولهـــا وصُـــقُورُ

يـــومَ كنـــا – وأَنـــتَ فـــي حـــائط الكهــفِ – فَراشــــاً مُمَرَّغــــاً لا يطيــــرُ

أيهـــا العنكـــبوتُ.. يـــا فـــارس الليـــلِ — تَجَبَّـــرْ.. فأَنـــتَ أَنـــتَ القـــديرُ

مـــن عِظـــام المـــوتى سِـــياطُكَ والتـــاج — المُفَـــدَّى.. والصـــولجانُ الأثيـــرُ

تتبدّى في المقطع حالة المعاناة، والألم التي تعانيها الأنا تجاه ظلم الآخر، والأنا هنا دالٌ جمعي يسعُ جميعَ أفراد الأمةِ التي ينطِق الشاعر باسمهم (نحن)؛ بما يتماهى مع حالة الجمع في لفظ العيون في العنوان،

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٣٤.

(٢) المصدر السابق، ١/١٣٥ –١٣٦.

(٣) السَّفُّودُ والسُّفُود: حديدة ذات شُعَب مُعَقَّفَة يُشْوى به اللحم وجمعه سفافيد. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (سفد)، ٣/٢١٨.

(٤) البازي: ضَربٌ من الصُّقور، وجمعه بُزاة. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (بزا)، ١٤/٧٢.

والآخر هيئةٌ متسلّطةٌ دالةٌ على الحاكم الظالم الذي يذيق شعبه الجراح، والويلات؛ ليفرغ حقده الدفين، وتسلّطه الأعمى (ليشفى غليلك المسعور). ويستعين الخطيب في البيت الثالث بـ (ردّ الأعجاز على الصدور)[1] كمحسّنٍ بديعيّ قائم على التكرار والتجنيس، وله دوره في الربط بين أجزاء الصياغة (أسراك/ الأسير)، كما أن الشاعر هنا يؤكّد ظلاميّة الواقع عبر (عتمة الكهف) الذي امتلأ أسرى وقتلى (تُلْقَى عظامنا)؛ بفعل تجبّر هذا الحاكم الذي يتوارى خلف (حائط الكهف) كالعنكبوت متفرّجاً على معاناة شعبه، وهنا تظهر الصورة التشبيهية لهؤلاء المعذّبين كفراشٍ تتساقط حول نار العذاب (السفود) وتتمرّغ برماده، ولا تقوى على ردّ الظلم (فَراشاً مُمَرَّغاً لا يطيرُ).

وهذا الأسلوب في إظهار واقع الظلام المناقض لتطلّعات النور، التي تفيدها الأبيات بعد هذا المقطع أسلوبٌ له وجاهتُه وحصافتُه؛ باعتماده على المفارقة؛ لتبرير الإجراءات الثورية التي قد يلجأ إليها الشعب؛ لمواجهة تغوّل الحاكم، ويأتي النداء بـ (سيدي)؛ تعزيزاً لهذه المفارقة عبر إظهار هذا الحاكم الذي يفترض به العناية بأمور رعيته بمظهر المخادع، وغير الجدير بالحكم عن طريق عدم اكتراثه بآهات شعبه، وجراحاته، وتجبّره عليهم. ولتأكيد المفارقة يلجأ الخطيب في بيته السادس من المقطع إلى التناص أسلوبياً مع قول الحطيئة[2]:

دعِ المكـــــــارمَ لا ترحـــــــلْ لبُغْيَتِهـــــا   واقعـــدْ فإنَّـــك أنـــتَ الطَّـــاعمُ الكاســـي

فبيتا الخطيب والحطيئة يتّسمان بطابع التهكّم والسخرية، ولكنهما يختلفان في الوظيفة والوجهة الدلالية لفِعليْ الأمر (تجبّر/ اقعد)؛ إذ إن الوجهة الدلالية للفعل (تجبّر) في بيت الخطيب وجهة حركية متغوّلة تُبطِن وعيداً، بينما الوجهة الدلالية للفعل (اقعد) وجهة سكونية سلميّة تُبطِن هجاءً.

وفي قلب القصيدة يبدأ انبثاق نور الأمل، الأمل ببعث الأمة من رقادها، وخلاصها من قيودها، يقول الخطيب[3]:

---

(١) محسّن بديعي يعتمد على التكرار أو التجانس اللفظي بين كلمتين، تقع إحداهما في آخر البيت، وتقع الأخرى إما في صدر المصراع الأول، أو في حشوه، أو في آخره، أو في صدر المصراع الثاني، أو في حشوه. انظر: مفتاح العلوم، السكاكي، ص٤٣٠-٤٣١.

(٢) ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تح: د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م، ص٥٠.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٣٧.

لــــم نَــــزل نَرقُـــبُ الخــــلاصَ، ولا بُــــدَّ ... ســـــيأتي بعــــثٌ لنـــــا، ونُشُــــورُ

يـــومَ نمضــــي إليــــكَ يــــا أَيُّهـــا العــــاتي ... ويـــــومُ الحســــابِ، يـــــومٌ عســـــيرُ

وقـــــديماً كانــــت لنـــــا هـــــذه الأَرضُ ... ولســـــنا أَقنانَهــــا يــــا أميــــرُ!!

وإذا نَفْخَـــةٌ مـــن البعـــثِ فـــي الصُّـــورِ ... فَتَهْـــتَزُّ فـــي الرِّحــــابِ القبـــورُ

ثـــم شَعَّـــتْ أَعماقُنـــا البـــيضُ بـــالفجرِ ... ومــــاجَ الســــنا، وضَــــجَّ النفيـــرُ

والعيـــونُ الظِّمـــاءُ لِلنـــور فـــي الكهـــفِ ... أفاقـــــت، وقــــد جَلاهـــا النُّـــورُ

هنا يتجلّى هذا الظمأ للنور/ للحرية (لم نزل نرقب الخلاص)، ويبدأ الوعيد بالإجراءات الثورية في الظهور (يوم نمضي إليك يا أيها العاتي)، ثم يتمظهر الفضاء النوراني الذي استُمِدّ العنوانُ منه؛ ليتكاثفَ في البيتين الأخيرين عبر عدة مفردات، وتراكيب (شعَّت أعماقنا/ البيض/ الفجر/ ماج السنا/ جلاها النور)، وعبر التركيب البؤرة (والعيون الظماء للنور أفاقت). ويستعين الشاعر هنا أيضاً بالمفارقة عبر ثنائية النور/ الظلام (الكهف)، والمفارقة بالأساس تعتمد على التضاد الدلالي بين عناصر التركيب، ولا ينسى أن يضفي نوراً مقدّساً نابعاً من التناص مع القرآن في مثل قوله تعالى: ﴿ **وَنُفِخَ فِي الصُّورِ فَإِذَا هُمْ مِنَ الْأَجْدَاثِ إِلَى رَبِّهِمْ يَنْسِلُونَ** ﴾[١]، حيث يستوحي مشهد (البعث بعد الموت) من خلال حقيقة النفخ في الصور.

وفي إطار هذا التوق للخلاص، الذي يتمظهر في عنوان الديوان (العيون الظماء للنور) يستدعي الخطيب معركة (بلاط الشهداء)، في قصيدة موسومة باسم المعركة نفسها؛ ليؤكد من خلالها أن الغلبة لنور الحق، وأن فجر الحرية آتٍ لاريب فيه، يقول[٢]:

يــا أخـــي فـــي المغـــرب الأَقصـــى الحـــزينْ ... هكـــــــذا يُســــــرع دولابُ الســــــنينْ

فـــــي غــــدٍ يطلــــعُ فَجْرانـــــا معـــــاً ... فـــــي غـــــدٍ موعـــــدُنا بالظـــــالمين

وَلْتَكُن صرختُنا مِلءَ الفضاءْ

نحن يا باريسُ، نحن الأقوياءْ

---

(١) يس: ٥١.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٨٥/١.

وفي قصيدة (الجحيم المفقود) يأتي النعت في العنوان، دالاً على سمة التطلع؛ فالشيء المفقود يقتضي البحثَ عنه توقاً للعثور عليه، وظمأً لامتلاكه، وعنوان القصيدة يحيلنا مباشرة إلى عنوان ملحمة الكاتب الانجليزي جون ملتون (الفردوس المفقود)؛ ليظهر هذا التناص القائم على المخالفة، فما يبحث عنه ملتون هو الفردوس؛ بينما ما يبحث عنه الخطيب هو الجحيم، "فبين العنوان والنص علاقة تكاملية، ويتكوّن النص الشعري من نصّين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءاتها، هما النص وعنوانه، وأحدهما مقيّد موجز مكثّف والآخر طويل، فنصّ العنوان مكثّف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطوّل بشكل موحٍ إشاري مكثّف. ويظلّ العنوان، على الرغم من دلالته المعجمية الفقيرة في اللحظة الاستكشافية الأولى، خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة، وهي لا تتّضح إلاّ من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية"(١). وإذا دلجنا إلى مطلع القصيدة تبيّن لنا مرامُ الشاعر، يقول(٢):

ضاعَ فردَوْسُـه فأَين جَهَنَّمْ

في لظاها الجَبَّارِ يَفْنَى ويَعْدَمْ

لَيتَهُ كان ذَرَّةً.. وَتَحَطَّمْ !!

لَيتَهُ ثارَ في الوجودِ لهيبا

يملأُ الأرضَ والفضاءَ الرحيبا

مِن لَظَى الموتِ مارِجاً مَشْبُوبا !!

كم تَنَزَّتْ بين الضُّلوعِ كُلُومُهْ

والقذى كأسُـهُ، فأين نَديمُـهْ

ضاع فِردَوْسُهُ، وضاعَ جَحيمُهْ!!

مع بداية المطلع يبدأ العنوان المستدعى في التمظهر بين التراكيب (ضاع فردوسه)؛ ليشير الخطيب من خلاله إلى وطنه فلسطين، الذي فقده العرب باغتصاب العدو الاسرائيلي له واحتلاله، ثم يعقب هذا الأسلوب السردي والإخباري (ضاع فردوسه) استفهام التمني (فأين جهنم)؛ لتكتمل الصورة من خلال المناقضة بين الفردوس والجهنم/الجحيم؛ ليتضح أن الجحيم الوارد في العنوان، هو الثورة التي ستحرق المحتل (في لظاها الجبار يفنى ويعدم) يقول الخطيب: " إن كل ذلك الآن، هو وجبة النكبة الأولى من «فردوسنا المفقود».. ولكن.. أنَّى لنا أن نستعيد شبراً واحداً من كل هذا «الفَقْد» الوطني الكبير، مادام مفقودنا الأكبر، منذ ألف

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٧٣.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٠٣- ١٠٤.

سنة أو يزيد، هو «جحيمُ الغضب» الذي كان ينبغي له أن يستفزَّ أهلَ كهفنا العربي، من المحيط إلى الخليج، على جرس إنذار الخطر الصليببي/ الصهيوني الوافد علينا كجائحة طاعون!!.. "[١]؛ إذن هذا الجحيم المفقود غضبٌ، يتمنّاه الشاعر في وجه الاحتلال فهو غضبٌ معروفُ الملامح لديه، والشاعر يعي حقيقةَ فقدِه؛ لذا يأتي باللفظين معرَّفان بأل التعريف، حيث إن " أداة التعريف تؤكد وجدانية العنوان والقصيدة معاً"[٢].

وفي قصيدة (مشيئة الجبار) يبدو العنوان مركباً إضافياً، يتماهى مع عنوان الديوان (العيون الظماء للنور) في حقل الرغبة؛ ولكن هذه الرغبة في الديوان رغبةٌ متمناةٌ، بينما هي في عنوان القصيدة رغبةٌ مقصودةٌ ومتحقّقةٌ، عبر لفظ المشيئة المسندة للجبار. وتعلّق المشيئة بلفظ الجبار الذي يأتي معرّفاً وبصيغة المبالغة (فعَّال)، يعزّز من القيمة الدلالية للتركيب باعتباره عنصراً فعَّالاً للإرادة، وارتباط الجبار باسمٍ من أسماء الله الحسنى، يضفي على التركيب بعدا دلالياً محورياً مُستَمَدّاً من ضرورة تحقق الفعل الإلهي، ولكن إذا دلجنا إلى نصّ القصيدة وجدنا الجبّار نعتاً لهذا البروميثيوس الأسطوري، الذي يرمز إلى إرادة الشعب في مواجهة طغيان الأنظمة الحاكمة المستبدة (زيوس). يقول الخطيب[٣]:

وهناك في القفقاسِ قَيْدُ «زِيوسَ» كان من الجبالِ
قد حَطَّمته يَدُ المشيئةِ منذ آلاف الليالي
لِمَ لا يعودُ!!.. بلى.. حُدَيّا كلِّ آلهةِ القتالِ
وكأنَّ ذكرى الشاطيء الغافي هناك على الرمالِ
نَفَضَتْ جناحَ النسرِ مِن قَيدٍ، صَدِيء الطَّوقِ، بالِ
فأعاد أُغنية اللهيب .. وَظَلَّ يُرعِدُ في الأعالي:

أَنا مِشعلٌ، أَنا مارِجٌ جبَّارُ	**لا الريحُ تُخمِدُني، ولا الإعصارُ**
هذا أَنا، في الليل، أُضرِمُ جذوتي	**ليَبينَ لي، قبل النهارِ، نهارُ**
سَأعودُ في الصُبحِ النَّديِّ لِموطني	**وغداً يَرفُّ على جبيني الغارُ**

يستدعي الخطيب هنا (بروميثيوس) رمزاً إلى ذلك الفلسطيني، الذي ما زال يدافع عن أرضه وشعبه، رغم جراحه وآلامه، ويستمدّ قواه من يقينه بحتميّة انتصاره على بطش الاحتلال وقيوده بكفاحه فينهض عملاقاً

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٠٢/١.

(٢) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٣٥.

(٣) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١١٣/١.

يتصدى لجلاده بعزيمة الجبال وإصرار الأبطال. وقد جعل الخطيب من ثقته بالنصر حقيقة مطلقة؛ لذا قدَّم صورة بروميثيوس رمزاً للمشيئة والإرادة الإنسانية، وتماهياً مع عنوان الديوان (العيون الظماء للنور)، يتبدّى في المقطع الإيمان بانبلاج نور الحرية، وفجر العودة، عبر ثنائية (الليل /النهار)، وتركيب (سأعود في الصبح).

وعنوان القصيدة (مشيئة الجبار) يتناص مع عنوان قصيدة الشابي (نشيد الجبار)، وإذا نظرنا في قصيدة الشابي وجدنا هذا التناص مقصوداً، وليس محض صدفة، يقول الشابي[١]:

وأقـــــول للقَـــــدَرِ الـــــذي لا يَنْثنـــــي	**عـــــن حـــــرب آمـــــالي بكـــــل بـــــلاءِ:**
«لا يطفـــىء اللهـــبَ المـــؤجَّجَ فـــي دَمـــي	**مـــــوجُ الأســـــى ، وعواصـــــفُ الأرْزاء»**
«فاهـــدمْ فـــؤادي مـــا اســـتطعتَ، فإنَّـــهُ	**ســـــيكون مثـــــلَ الصَّـــــخْرة الصَّـــــمَّاءِ»**
«ويعـــــيشُ جبَّـــــارا، يحـــــدِّق دائمـــــاً	**بـــــالفَجْرِ..، بـــــالفجرِ الجميـــــلِ، النَّـــــائي**
«سَـــأَظلُّ أمشـــي رغْـــمَ ذلـــك، عازفـــاً	**قيثـــــارتي، مترنِّمـــــا بغنـــــائي»**

فالقصيدتان على الوزن نفسه (وزن الكامل)، وهما أيضاً يوظّفان الرمز نفسَه (بروميثيوس) في إطار تقنية الصراع، وتشيع فيهما لغة التحدي والإيمان بأمل الانتصار.

والخطيب يتعطّش في عنوان ديوانه (العيون الظماء للنور)؛ لانقشاع الظلام ويؤمن بانبلاج النور، ويتجلّى هذا الإيمان في عنوان قصيدة (أرض المعاد)؛ إذ يستدعي هذا العنوانُ القائمُ على التركيبِ الإضافيّ مقولةَ (أرض الميعاد)، التي روّجتها الصهيونية للدفع بيهود العالم للهجرة إلى فلسطين واستعمارها مستغلةً النصّ التوراتي: (فِي ذلِكَ الْيَوْمِ قَطَعَ الرَّبُّ مَعَ أَبْرَامَ مِيثَاقًا قَائِلاً: «لِنَسْلِكَ أُعْطِي هذِهِ الأَرْضَ، مِنْ نَهْرِ مِصْرَ إِلَى النَّهْرِ الْكَبِيرِ، نَهْرِ الْفُرَاتِ.)[٢] و (وَقَالَ لَهُ الرَّبُّ: «هذِهِ هِيَ الأَرْضُ الَّتِي أَقْسَمْتُ لإِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ وَيَعْقُوبَ قَائِلاً: لِنَسْلِكَ أُعْطِيهَا. قَدْ أَرَيْتُكَ إِيَّاهَا بِعَيْنَيْكَ، وَلكِنَّكَ إِلَى هُنَاكَ لاَ تَعْبُرُ»)[٣]، يقول الخطيب[٤]:

ذَكِّرونـــي، باللَّـــهِ، مـــا كـــانَ مِـــن أمســـي	**وشُقُّـــــوا إلـــــيَّ دربَ جِهـــــادِ**

(١) ديوان أبي القاسم الشابي، ص١١-١٢.

(٢) سفر التكوين، ١٥: ١٨.

(٣) سفر التثنية، ٣٤: ٤.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١٢٤/١.

أَنـــا أَعمـــى.. لكننـــي أقحـــمَ الـــدربَ إذا كـــان خلـــف دربـــي مُـــرادي
وإذا مِـــتُّ.. فـــاجعلوا بعـــدَ مـــوتي قُـــرب صفصـــافةٍ هنـــاك رُقـــادي
لــن يطــولَ الفــراقُ.. فــي الصُــبحِ أَلقــاكم ونزهـــو بالنصـــرِ، والأعيـــادِ
«أَرض مِيعـــادِهم».. جَهَـــنَّمُ تَلْظَـــى.. إن هـــذي الربـــوعَ «أَرض مَعـــادي»

فهذا التناصُّ جزءٌ من وعي الخطيب لحقيقة الصراع التاريخي، والحضاري مع العدو، كما أن النصّ جزءٌ من إيمانه بنور الحرية، وفجر العودة الذي يُستوحى من عنوان الديوان.

وفي قصيدة (نشيد الحياة) يعود الأمل بالحرية، والخلاص إلى البروز مجدداً، ضمن قصائد الديوان (العيون الظماء للنور)، فلفظ النشيد يحيلنا إلى مكوّن تصنيفي شعري فهو ليس خطبة، أو قصة، بل شعر يمثّل حالة تغني وفرح واستعذاب، ولفظ الحياة يستدعي في الذهن الموت؛ مما يؤكد أن الشاعر ما خصَّ الحياة بالنشيد؛ إلا لما يجده من ضغوط يمارسها النقيض (الموت)، ولكنه هنا تشبث بالحياة في مواجهة الهلاك، يقول الخطيب[١]:

يـــــا دُمـــــوعَ الجِبـــــاهْ أُقطُـــــرِي يـــــا دُمـــــوعْ
فـــــي مَـــــذارِي الريـــــاحْ فـــــي ليـــــالي الصـــــقيعْ
أُقطُرِي يا دُموع
أُمَّـــــتي لـــــن تَـــــمُوتْ أُمَّـــــتي لـــــن تَـــــجُوعْ
مَـــــدٌّ بحـــــرِ الحيـــــاةْ زاخِـــــرٌ فـــــي الضُّـــــلوعْ
أُقْطُرِي يا دُموع
أَيُّهـــــا العـــــابرونْ فـــــي شِـــــعاب الـــــدُّجى
أَيُّهـــــا الســـــاهرونْ حـــــولَ نـــــارِ الأَســـــى
أَبشِروا بالصباحْ
أتُـــــرى تســـــمعونْ فـــــي رِحـــــابِ المـــــدى
أيَّ صـــــوتٍ حَنُـــــونْ شـــــاعريِّ الصَّـــــدى

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٤٧-١٤٨.

وعنوان القصيدة القائم على التركيب الإضافي (نشيد الحياة) يستدعي ديوان الشابي (أغاني الحياة)، ويؤكد هذا الاستدعاء تناص قصيدة الخطيب نفسها مع قصيدة (الصباح الجديد) من ديوان الشابي، يقول الشابي[1]:

اسْكُني يا جِراحْ ... واسْكُتي يا شُجُونْ
ماتَ عَهْدُ النُّواحْ ... وزَمَانُ الجُنُونْ
وأَطَلَّ الصَّبَاحْ ... مِنْ وراءِ القُرُونْ
في فِجاجِ الرَّدى ... قَدْ دفنتُ الأَلَمْ
ونثرتُ الدُّموعْ ... لرِيَاحِ العَدَمْ
واتَّخذتُ الحَيَاةْ ... معزفاً للنَّغَمْ
أَتغنَّى عليهْ ... في رِحابِ الزَّمانْ
وأَذبتُ الأَسَى ... في جمالِ الوُجُودْ
ودَحَوْتُ الفؤادْ ... واحةً للنَّشيدْ
إنَّ سِحْرَ الحَيَاةْ ... خَالدٌ لا يزولْ
فَعَلامَ الشَّكَاةْ ... مِنْ ظَلامٍ يَحُولْ
ثمَّ يأتي الصَّباحْ ... وتَمُرُّ الفُصُولْ
سوف يأتي رَبيعْ ... إن تقضَّى رَبيعْ

قصيدة الخطيب تتناص أسلوبياً مع قصيدة الشابي، فالقصيدتان على الوزن نفسه (مشطور المتدارك)، وتشتركان في بنية التوشيح للقوافي، كما أن موضوع القصيدتين متقاربٌ؛ إذ هما يؤكدان على انبثاق الحياة والفرح رغم مظاهر الألم والأسى؛ لذا كانت اللغة عاملاً مشتركاً بين القصيدتين، يجسّد حقيقة الصراع في الحياة، ولكن هذا الصراع في قصيدة الخطيب صراعُ أمّةٍ ضد قوى الطغيان، بينما هو في قصيدة الشابي صراع الشاعر ضد مصائب الدهر ومنها المرض الذي عانى منه.

---

(1) ديوان أبي القاسم الشابي، ١٥٠-١٥١.

والواضح أن هذا الديوان استوطنه ضربٌ من التغني، والإنشاد، والتطلّع للحرية؛ يؤكد ذلك هذا التكاثف للمعجم اللفظي الدال على الغناء والتغني سواء في عناوين القصائد، أو متونها، وهو ما امتدّ أيضاً إلى الديوان الثاني. وقد مثَّل الإيقاع في هذا الديوان محوراً دالاً على هذه الغنائية؛ إذ إن قصائد الديوان الأول يغلب عليها إيقاع الخفيف (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، الذي يتميز بسلاسته وطراوته وخفّته المتأتية من كثرة أسبابه الخفيفة، والأسباب أخفّ من الأوتاد؛ فجاءت تسعُ قصائد على وزن الخفيف من مجموع قصائد الديوان في الجزء الأول، والبالغة ست عشرة قصيدة، أي بنسبة ٥٦% لصالح هذا الإيقاع والوزن؛ مما يؤكد اكتناز الديوان بدالّ الغنائية، كما تتنوّع قوافي الديوان، لاسيما القصائد ذات العناوين المتناصة ويغلب عليها القافية المردوفة؛ فهذا التنوّع والرّدف[١] يتناسب مع دال الغنائية والتشويق.

وفي إطار البحث عن علاقة عنوان الديوان (العيون الظماء للنور) بعنوان الجزء الذي ورد فيه (العندليب المهاجر)، يتضح مدى تعبيرهما عن مراحل حياة الخطيب، فإذا كان الشعرُ خيرَ ممثّلٍ لحياة الشاعر من وجهة نظر المذهب الاجتماعي؛ فإن العناوينَ الشعريّة أشدُّ ذلك التمثيل دلالةً؛ إما بالتعبير عن مدى انسجام الشاعر مع مواقفه الفكرية، أو الكشف عن حجم التغيرات في التوجّهات الفكرية. وبداية يجب أن يشير الباحث إلى أن ديوان (العيون الظماء للنور) هو أول ديوان للشاعر، تم نشره عام ١٩٥٥م، بمبادرة من طلبة الجامعة السورية كما أسلفنا، ثم نشر الشاعر ديوانه الثاني بعنوان (عائدون) عام ١٩٥٩م. وفي أعماله الشعرية الجاهزة الصادرة عام ٢٠١١م قبيل وفاته، تضمّن الجزءُ الأول منها الديوانين السابقين، وعنون الخطيب هذا الجزء بـ (العندليب المهاجر)، وأعاد عنونة الديوان الثاني (عائدون) بـ (العندليب المهاجر) الذي هو أول عناوين قصائده في هذا الديوان، كما كانت تلك القصيدة أكثر ذيوعاً وقبولاً في زمنها، كما يؤكد الخطيب نفسه[٢].

وفي إطار العناوين يبدو أن مكابدة الواقع بكل قسوته وتوتّراته، قد يدفع تللك (العيون الظماء للنور) إلى (الهجرة) بحثاً عن منابر أكثر حرية، وأقدر على التكيّف مع أعباء الحياة ومشقّات الطريق؛ ليغني (العندليب) من خلالها أمنيات العودة وأشواق الحرية. والتاريخ الزمني للديوان الثاني (العندليب المهاجر/عائدون) يبدأ من عام ١٩٥٥م بعيد انتهاء الخطيب من التحصيل الجامعي في سوريا، والسمة الأساسية لهذه المرحلة الهجرة والاغتراب، يقول الخطيب: "لكنني لم أطلق على هذه المرحلة كلها تسمية «العندليب المهاجر» لمجرد هذه

---

(١) الردف: هو حرف لين أو مد يسبق الروي مباشرة، سواء أكان هذا الروي ساكناً أو متحركاً. انظر: الخلاصة الثريّة في علم أنغام موسيقا شعر العربية، د. صادق أبو سليمان، دار المقداد، غزة– فلسطين، ط١، ٢٠٠٨م، ص١٩٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٨٧.

الواقعة العارضة، أو لأن القصيدة ذاتها هي الأولى التي كتبتُها بعد مرحلة التحصيل الجامعي مباشرةً، وإنما لانطباق التسمية على واقعٍ حَيٍّ من الحيرة والضياع لازمني منذ ذلك الحين إلى ما يقرب من عشر سنوات لاحقة، أثناء ما كانت تمزقني حالة من القلق الحاد: أين أتجه؟.. وأين أستقر؟.. محروماً تماماً من خياري الأساسي، والطبيعي، في العودة إلى فلسطين أحلاميَ الضائعة.. ففي نطاق هذه المرحلة الوجيزة نسبياً، لم أبرح أحاول الإقامة والاستقرار هنا أو هناك في مختلف هذه الأشلاء الكيانية من رقعة مشرقنا العربي، ولكن، دون جدوى"[١].

وفي نصّ القصيدة يظهر هذا التمازج بين الظمأ، والتعطّش للعودة إلى الوطن، والحنين إلى مرابعه وذكرياته من جهة، ومعاناة الاغتراب من جهة ثانية؛ هذه المعاناة التي أسقطها من خلال خطابه لعندليب حطَّ أمامه أثناء تواجده في إحدى المقاهي، يقول[٢]:

بِيَ لَهفةٌ يا صاحبي مشبُوبةُ النارِ

هل بعضُ أَخبارٍ تُـحَدِّثُها، وأسرارِ

لِلظامئينَ على مَتاهِ الوحشةِ العاري

كيف الحقولُ تركتَها في عُرْسِ آذارِ

ومتى لَوَيْتَ جناحَكَ الزاهي عن الدارِ

عَجَباً.. تُراكَ أَتيتنا مِن غير تَذكارِ؟!

لو قَشَّةٌ مِمَّا يَرِفُّ بِبَيْدَرِ البَلَدِ

خبَّأتَها بين الجناحِ، وخَفْقَةِ الكَبِدِ

لو رَملتانِ من المُثَلَّثِ، أَو رُبَى صَفَدِ

لو عُشْبَةٌ بيدٍ، ومِزْقَةُ سَوْسَنٍ بِيَدِ

فالظمأ يعتري مفردات القصيدة في مقابل متاهات الاغتراب (لِلظامئينَ على مَتاهِ الوحشةِ العاري)، ويتّضح في المقطع هذا التكاثف في توظيف الأساليب الإنشائية؛ تعبيراً عن حاجة الشاعر إلى مشاركة المتلقي وجدانيّاً؛ لذا يظهر الاستفهام بالأدوات (هل/ كيف/ متى)، كما يتمظهر الحنين إلى مرابع الوطن في تراكيب التمني (لو قشة/ لو رملتان/ لو عشبة).

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٨٨.

(٢) المصدر السابق، ١/١٩٤-١٩٥.

ثانيا: العنوان وفضاء القصيدة الشعري

ويطلق عليه (المتن الضيق)[١] ويُرادُ به عنوانٌ لقصيدةٍ معيّنةٍ موزعةٍ على عددٍ من المقاطع المعنونة أو غير المعنونة، سواء أكانت مرقمة، أو غير مرقمة يفصل بينها مؤشّر علامي بصري؛ بمعنى: علاقة عناوين المقاطع أو العناوين الفرعية بعنوان القصيدة نفسها.

١- **القصيدة ذات المقاطع المعنونة:** وهي قصيدة ذات عناوين فرعية، تؤول في دلالاتها إلى العنوان الرئيسي وهو عنوان القصيدة، "وعملية التواشج الدلالي لا تتمّ بين نوعي العناوين (رئيسي/ فرعي) بشكل يغيب عن متن القصيدة، وإنما يتدخّل فيها إلى حدّ تمتنع معه أية إمكانية لعزل العنوان الرئيسي عن العناوين الفرعية"[٢]. ومكوّنات القصيدة لا متناهية فهي لا ترتبط فقط بما تقذفه الصياغة خارجها، بل أيضا تتّصل بالمكوّن الثقافي والفكري للمتلقي.

ويبدو أن جميع المقاطع المعنونة داخل قصائد الخطيب كانت أيضاً مرقّمة، ومن هذا النوع من القصائد قصيدة بعنوان (أغاني مارس الصغير)، وظّف فيها الخطيب أسطورة إله الحرب الروماني (مارس)؛ للتعبير عن هذا التغوّل الأمريكي في المشرق العربي نتيجة سعي القيادة الأمريكية في فترة خمسينات القرن الماضي؛ لبسط نفوذها وهيمنتها.

وإذا تناولنا عنوان القصيدة وجدنا لفظ (أغاني) بصيغة الجمع، وهذا ما يتوافق مع تعدّد مقاطع القصيدة، ومع الوجهة الدلالية التي يريد الخطيب أن يسندها إلى القيادة الأمريكية من خلال إله الحرب الأسطوري (مارس) بالتلذذ بمعاناة الشعوب والفرح بمآسيها، ثم يضاف لفظ (أغاني) إلى علم معرّف ومعيّن بين مزدوجين؛ للتنبيه على علميّته (مارْس)، ومنعاً للالتباس بينه وبين الشهر الثالث من السنة الميلادية (مارِس) تظهر السكون فوق حرف الراء. وبعد التركيب الإضافي يأتي النعت (الصغير) للمضاف إليه (مارس)؛ ليؤكد أن هذا المارس ما هو إلا امتدادٌ للأصل (إله الحرب الأسطوري الروماني)، فهو ابنه أو خليفته، وبجانب تلك الدلالة يمكن أن يتلمس من خلال النعت (الصغير) فضاء دلالياً آخر قائماً على التحقير؛ وكأن الشاعر يغمز إلى وضاعة هذا المارس إنسانياً.

وقد قسَّم الخطيب قصيدته تلك إلى خمسة مقاطع، عنون المقطع الأول بـ (مارس.. مخموراً) حيث يبدأ العنوان بلفظ العلم (مارس)؛ ليشير أن الصوت داخل نص المقطع هو صوت الرمز الأسطوري، وتأتي

---

(١) انظر: سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، ص١٢٣-١٢٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، .ص ١٢٥.

علامة الحذف بعد العلم لتضفي فضاءً دلالياً قائماً على التكهّن بأفعال هذا المارس وسياساته، فلحظات الصمت هذه "تستثيرنا وتحرّضنا على معرفة مالم يقله الشاعر صراحة، وهو النص الغائب، أو النص المخبّأ بين السطور، أو الدلالة المسكوت عنها"[١]، ثم يأتي الحال (مخموراً) ليؤكد حالة فقد الوعي التي تعتري هذا المارس، وهذه الحالة من السكر توجب شعوراً بالنشوة التي تعتري المخمور؛ مما يتوافق مع حالة التغني في عنوان القصيدة. يقول الخطيب[٢]:

فـــي جِـــوارِ النجـــومِ، أَثَّلـــتُ أمجـــادي	**وأَعـــــلَيتُ بالدمـــــاءِ قُصـــــوري**
وقـــذفتُ اللهيـــبَ فـــي سِـــحنَةِ الأَرضِ	**و أَحرقـــتُ مِـــن عِظـــامٍ بَخُـــوري**
يـــا لَسِـــحرِ الـــدمارِ، مـــا أَلـــفُ رُومـــا	**مـــن بـــراكينِ عـــالَمي المســـعُورِ**
فاســـجُدي يـــا شـــعوبُ، نـــامي علـــى الـــذُلِّ	**ودُوري علـــــى سَـــــواقِيَّ، دُوري**
فـــوق خَـــدِّ المســـيحِ آيـــاتُ إنجيلـــي	**فَهَـــلاً قـــرأتِ بعـــضَ سُـــطوري**
أَنـــا نِـــدُّ الإلـــهِ فـــي الأَرضِ، عَرشـــي	**لَهـــبُ النـــارِ، لا جَلِيـــدُ النُّـــورِ!!**

يتقنّع الشاعر بـ (مارس) الأمريكي؛ لإظهار مدى تغوّله وجنونه من خلال مجدٍ مضمّخ بدماء الأبرياء وعظام الضحايا، فسعيه الأول نشر الدمار والخراب وإذلال الشعوب، ويصل منتهى جنونه في نهاية القصيدة عبر منازعته لدور الإله في الأرض.

ويأتي المقطع الثاني معنوناً بـ (أنشودة السندباد الأمريكي)، ويأتي اللفظ الأول من عنوان المقطع متماهياً مع لفظ الأغاني في عنوان القصيدة، وإذا حاولنا التفريق معجمياً ودلالياً بين النشيد والغناء وجدنا النشيد الصوت أو رفع الصوت[٣]، وفي المعجم الوسيط يدل على رفع الصوت مع تلحينه[٤] (صوتياً)؛ أما الغناء فهو التطريب والترنّم بالْكلَام الْمَوْزُون وَغَيره، يكون مصحوبا بالموسيقى وَغير مصحوب[٥]، ويعرفه العلّامة (ابن خلدون) بأنه " تلحين الأشعار الموزونة بتقطيع الأصوات على نسب منتظمة معروفة يوقّع كلّ صوت منها توقيعا عند قطعه فيكون نغمة. ثمّ تؤلّف تلك النّغم بعضها إلى بعض على نسب متعارفة فيلذّ سماعها

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٣٩.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٧٩/١-٢٨٠.

(٣) انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (نشد)، ٤٢٢/٣.

(٤) انظر: المعجم الوسيط، ٩٢١/٢.

(٥) انظر: المصدر السابق، ٦٦٥/٢.

لأجل ذلك التّناسب وما يحدث عنه من الكيفيّة في تلك الأصوات... وقد يساوق ذلك التّلحين في النّغمات الغنائيّة بتقطيع أصوات أخرى من الجمادات إمّا بالقرع أو بالنّفخ في الآلات تتّخذ لذلك فترى لها لذّة عند السّماع"[1]. والظاهر أن الفرق بين النشيد والغناء في زمننا المعاصر قد تلاشى، فالنشيد الوطني مثلاً يرافقه العزف على الآلات الموسيقية وعلى كلٍ، فاللفظان متقاربان، وأنشودة السندباد جزء من أغاني مارس؛ لذا فعنوان المقطع يتناغم مع عنوان قصيدته، والتركيب الإضافي لعنوان المقطع (أنشودة السندباد) يؤكّد حضورَ رمزٍ أسطوريّ آخر، ولكن النعت (الأميركي) يفتح الدلالة نحو حقيقة الرمز بمارس في عنوان القصيدة؛ مما يؤكد أنهما (مارس والسندباد) يسيران في الخطّ الدلالي نفسه الذي رسمه الخطيب. وإذ ولجنا إلى نص هذا المقطع الثاني وجدنا الخطيب يستكمل إسناد صفة البغي والطغيان لهذا المارس عبر استدعاء صفة الشمولية والتجرؤ من أسطورة (السندباد)، يقول[2]:

رِحلـــةٌ طُولُهـــا القُـــرونُ، ومـــا زلـــتُ أُجِيـــلُ المِجـــدافَ فـــي الأَعـــوامِ

فـــوق صـــدرِ المُحـــيطِ، عـــاري الـــذراعينِ أَعُـــلُّ[3] الـــدماءَ، جامـــاً بِجـــامِ[4]

حيثمـــا طفـــتُ بالشـــواطئ، لا يَنْـــبُتُ عُشْـــبٌ فـــي مَـــوْطِيءِ الأَقْـــدامِ

فـــاجنَحِي بـــي إِلـــى عـــوالِمَ بِكـــرٍ عَـــلَّ مِـــن جُرحِهـــا أَبُـــلُّ أُوامـــي[5]!!

لقد عزّز الجناس اللفظي بين (أعلّ/ أبلّ) وبين (أعلّ/ علّ) من الإيقاع الموسيقي في المقطع، كما وسّع من الدلالة على تعطّش الرمز (مارس) للدماء، ونهمه للشرّ عموماً؛ بما ينسجم مع صفة السندبادية التي ألصقها عنوان المقطع له باعتبار تغوّله في محيط المنطقة العربية؛ إذ إن ما يكتنزُه كلُّ عنوانٍ فرعيّ داخلَ إطارِ العنوان الكلّي للقصيدة "عبارة عن بنية دلالية مكتملة لكن اكتمالها لا يمنعها أن تكون مهيأة للدخول في

(١) تاريخ ابن خلدون، الجزء الأول (المقدمة)، ص٥٣٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٠-٢٨٢.

(٣) العَلُّ والعَلَلُ: الشَّرْبةُ الثانية، وقيل: الشُّرْب بعد الشرب تِباعاً، يقال: عَلَلٌ بعد نَهَلٍ، وعَلَّه يَعُلُّه ويَعِلُّه إذا سقاه السَّقْيَة الثانية. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (علل)، ٤٦٧/١١.

(٤) الجامُ: إناءٌ للشَّراب والطَّعام من فضَّة أَوْ نحوها، وهي مؤنثة، ويُقال: صبَّ عليه جامَه: غضب عليه واستفزّه، والجمع: جاماتٌ، وأَجوامٌ، وجُومٌ. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (جوم)، ١١٢/١٢، وانظر: المعجم الوسيط، ١٤٩/١.

(٥) الأُوامُ، بالضم: العَطَش، وقيل: حَرُّه، وقيل: شِدَّةُ العَطَش وأَن يَضِجَّ العَطْشان. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة (أوم)، ٣٨/١٢.

بنية دلالية أكبر، هي بنية متن القصيدة الذي يمثل عنوانها علامة على تكاملها دلاليا مع العناوين الفرعية"[١].

وفي المقطع الثالث من القصيدة والمعنون بـ (ناصر الشرق) يأتي العنوان تركيباً إضافياً مبدوءاً بلفظ (ناصر)، وهو اسم على وزن (فاعل) يحمل دلالات النصرة والإعانة، وإضافة هذا الاسم إلى (الشرق) يؤكد وجهة النصرة وغايتها؛ فلفظ الشرق إيضاحٌ وتعيين لوجهة النصرة؛ مما يحيلنا إلى الرئيس المصري (جمال عبد الناصر) فيما يعرف برؤيته الثورية في (المشرق العربي). وضمن التشكيل البصري يلحق الخطيب بتركيبه الإضافي علامتي تعجب؛ مما يؤكد أن هذا الصوت الذي يسكن نصّ المقطع ما يزال هو صوت المارس الأمريكي؛ حيث يظهر (مارس) ساعياً إلى وأد كل تململ ثوريّ عربيّ، يقول الخطيب[٢]:

مـــــارِدُ الشـــــرق.. أيُّ حُلْـــــمٍ رهيــــــبٍ	**أيُّ بعــــــثٍ آتٍ مــــــن النِّيــــــل قــــاهِرْ**
كـــــادت الأَرضُ أَن تَمِيـــــدَ بِعرشــــــي	**وســـــمائي يَرُودُهـــــا كُــــلُّ طــــــائرْ**
والملايــــينُ أَشــــرَكَتْ بـــــي، ففـــي الشــــامِ	**ارتـــــــدادٌ، وفــــــي رُبـــــوعِ الجزائـــــرْ**
ناصِــــــرٌ، ناصِــــــرٌ، كــــــأنَّ لَيـــــالِيَّ	**دُوارٌ يظـــــــلُّ يصـــــــرخُ.. ناصــــــرْ!!**
بِـــأعَزِّ الأَيمــــانِ.. لا كــــان لــــي المجــدُ	**إذا عــــاشَ فــــي العروبـــــةِ ثــــائرْ!!**

وفي المقطع الرابع من القصيدة والمعنون بـ (نغمٌ للأفاعي) يأتي العنوان تركيباً وصفياً مبدوءاً بلفظ (نغم) متماهياً مع الأغاني في عنوان القصيدة، ومجيء اللفظ نكرة يؤكد شموليّة النغم وعدم محدوديّته، وأيضا إذا كان العنوان "نكرة فهو ينفتح على احتمالات وتأويلات عدّة، وهذا ما يجعل منه مراوغاً"[٣]، ويأتي شبه الجملة من الجار والمجرور (للأفاعي) متعلّق بمحذوف نعت لـ (نغم)؛ مما يدلّ أن هذا النغمَ نغمٌ موجّهٌ للأفاعي قصد أن تخرج من جحورها، وتقضي على التململ العربي الذي ظهر في المقطع الثالث، يقول الخطيب[٤]:

هــاتِ لـــي النَّــايَ، هــاتِ مِــن قَصَــبِ الهنــدِ	**أُغَنِّـــــــــي لجائعـــــــاتِ النُّيُـــــــوبِ**
مــــن بنـــاتِ الجُحُـــورِ، يَنُفُـــذنَ بالسُّــمِّ	**نفـــــاذاً إلـــــى شَـــــغافِ القلـــــوبِ**

---

(١) سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، ص١٢٥-١٢٦.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٣-٢٨٤.

(٣) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، ص٧٣.

(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٥.

رُبَّ فَــــرخٍ رَسَــــمتُهُ مَلَــــكَ الطُّهــــرِ وضَـــــمَّختُ نابَـــــهُ بـــــالطُّيوبِ

ثـــم طَلْسَـــمتُ عَيْنَـــهُ بِيَـــدِ السـحرِ فمـــا يَســـتبينُ غيـــرَ دُروبـــي

ذاك كَنــزِي مِــن الخيانــةِ فــي الشــرقِ أُرَجِّـــي صُــــنوفَهُ للخُطــــوبِ

يظهر هنا (مارس) في ثوب الخديعة والاحتيال، عبر محاولاته تنصيبَ حكّامٍ خونةٍ مرتزقةٍ يأتمرون بأمره؛ مما يوسّع من الوجوه الدلالية للأسطورة نفسها ما بين الظهور بمظهر الظلم والقهر تارةً، والخداع تارةً أخرى، وتتماهى بداية المقطع مع قصيدة (المواكب) لجبران خليل جبران التي يقول فيها[(١)]:

لـــــيس فــــي الغابــــات عــــدلٌ لا و لا فيهــــــا العقـــــابْ

إن عـــــدلَ النــــاسِ ثلــــجُ إنْ رأتــــهُ الشــــمس ذابْ

اعطنـــــي النــــاي و غـــــنِ فالغنــــا عــــدلُ القلــــوبْ

و أنـــــين النــــاي يبقــــى بعــــد أن تفنـــى الـــذنوبْ

وفي المقطع الخامس والأخير من القصيدة والمعنون بـ (المسيح والزنجية ماري) يأتي العنوان مشتملاً على علمين متعالقين بواو الجمع، والجمع بين المسيح والزنجية ماري في سياق تركيبي واحد يؤكد حقيقة المساواة التي أقرَتها جميع الديانات. كما دلَ هذا التعالق بين المسيح والزنجية كطرفٍ موحّد على حقارة ووضاعة الطرف الآخر المقابل لهما، وهو هنا (مارس الصغير) رمزاً للطغيان المتمثّل بأمريكا؛ لذا كان عنوان المقطع متناغماً مع عنوان القصيدة (أغاني مارس الصغير). ومع بداية المقطع يعاود صوت (مارس) في الظهور؛ ليمارس طقوسه في نفي المقدس، وهدم أركانه، عبر نقضه لرسالة المساواة والعدل التي جاء بها المسيح عليه السلام، يقول الخطيب[(٢)]:

منــذ كــان الإنســانُ فــي أَوَّلِ البــدءِ جَنينـــاً، وكانـــت الأَشـــياءُ

لـــم يكـــن يَســـتَوِي النهـــارُ مـــع الليـــلِ فكـــان الـــدجى.. وكـــان الضـــياءُ

نحـــن ضِـــدًّا خَليقـــةٍ، لا تقـــولي تَلِـــدُ المـــاسَ فَحمَـــةٌ ســـوداءُ

---

(١) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، قدّم لها وأشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩م، ١/ ٣٤٣ – ٣٥٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٨٦.

جَبهتـــــي غُــــرَّةُ الصـــــباحِ إذا هَـــــلَّ، وَخَــــــدَّاكِ مــــــا يُنِــــــيخُ المســــــاءُ
فاخفضـــي الطَــرفَ عـــن بُلـــوغِ جبينـــي فأنـــــا العِــــــزُّ، مُفــــرَداً، والعَــــــلاءُ
ضَـــلَّ وَهـــمُ المســـيحِ، هـــل قـــال كِلتـــا جَبهتَينــــا تحــــت النجــــومِ ســــواءُ؟!

وفي نهاية هذا المقطع الأخير يبدأ صوت الشاعر بالبروز؛ ليؤكد الخطيب غياب القيم الإنسانية التي دعا إليها المسيح، يقول الخطيب[1]:

نحــن، يــا ابــنَ البَتُــولِ، إن تســأل الــرَّفْشَ تــــــواری علـــــــى يَـــــدَينا الإخــــــاءُ
قـــد دَفَنَّـــاهُ عنـــد لَحــدِكَ فـــي القـــدسِ وناحــــــــت جِـــــــوارَهُ العــــــــذراءُ
والصـــليبُ الـــذي فَـــدَيتَ بـــهِ النـــاسَ تَأَمَّـــــلْ، تَنِـــــزُّ منـــــهُ الـــــدماءُ
كُـــلَّ يـــومٍ لنـــا يَهـــوذا، وَبِـــيلاطُ، وَصَــــــلْبٌ مُضَــــــرَّجٌ، وفِـــــــداءُ
نحـــن، يـــا ابـــنَ البَتُـــولِ، «دُولارُنـــا» اللهُ تَعــــــالى، وَجَلَّـــــــت الأســــــماءُ
فَلَنـــا الأَرضُ جَنَّـــةُ الخُلْـــدِ، والنـــاسُ عَبيـــــدٌ موْســـــومَةٌ، وإمـــــاءُ!!

فالأخوة والإنسانية دفنت، وفُقِد التسامحُ، وانتشر في هذا الزمان الظلم والخيانة (بيلاط ويهوذا)، وغاب العدل والمساواة، وأصبح العالم لا يعترف إلا بلغة المصالح، والناس منغمسون في جمع الأموال وكنزها. وهكذا كانت نهاية المقطع والقصيدة خلاصة دلالية على لسان الشاعر، عبّرت عن مواقفه تجاه بداية النفوذ الأمريكي في المنطقة العربية بعيد العدوان الثلاثي عام١٩٥٦م.

٢- **القصيدة ذات المقاطع غير المعنونة:** وهي قصيدة ذات مقاطع لم يقُمْ الشاعر بعنونتها؛ بل اكتفى؛ إما بترقيمها، أو بوضع مؤشرات علامية بصرية؛ كأن يكون فاصلاً من بياض الصفحة أو علامة إشارية فاصلة.

والشاعر يلجأ إلى ترقيم مقاطع قصيدته وترتيبها؛ وفق حالته الوجدانية أو رؤيته الفكرية، ومن القصائد ذات المقاطع غير المعنونة والمرقمة : قصيدة الفاتحة[1] التي يحيلنا عنوانها كما أشرنا سابقاً إلى إحدى السور

---

(1) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٨٦/١-٢٨٧.

القرآنية، ومنها: قصيدة الطوفان[٢] التي يحيلنا عنوانها إلى ذلك الحدث التاريخي زمن النبي نوح ﷺ، وهي قصيدة على وزن الكامل بطريقة التدوير[٣]، وقد قسّمها الخطيب إلى ثلاثة مقاطع استعاض عن تأشيرها رقمياً بترقيمها لغوياً، فعنونها بـ (النشيد الأول) فـ (الثاني) فـ (الثالث).

ومن القصائد ذات المقاطع غير المعنونة والمرقمة أيضاً: قصيدة (نغمٌ لم يتم) التي سنوسّع الحديث عنها، فعنوانها مركب تركيبا جُمَلِيّاً (جملة اسمية)، فلفظ النغم يشير إلى جنس العمل المقدّم، فهو لحن شعري. ومجيء النغم مفرداً يؤكد تكتّل جسم القصيدة في كيانٍ دلاليّ واحدٍ تؤول إليه جميع مقاطعها. والإخبار عن هذا النغم بجملة فعلية منفية يشيع جو من التحسر والصراع من جهة، وحالة من الترقّب والتساؤل من جهة أخرى. وتركيب العنوان يحيلنا إلى السيمفونية الثامنة للموسيقار النمساوي شوبيرت والتي لم يكملها فأطلق عليها (السيمفونية الناقصة)، وقد أشار الخطيب نفسه إلى هذا الاستدعاء للعنوان[٤]. وإذا نظرنا إلى نصّ القصيدة وجدنا المقطع الأول يعبّر عن صراع الشاعر مع ظروف الحياة/القدر، يقول الخطيب[٥]:

أَقولُ، أَيُّها القضاءُ، لن تُذِلَّني
وأَيُّها القدرْ..
أَرِحْ يديكَ،
غيرُ هذهِ الضلوعِ يَسْتَخِفُّها الخَطَرْ
أَظافري نَشَبْتُها لَظىً،
وخافقي جَبَلْتُهُ حَجَرْ
وفي القِفارِ، في السَّرابِ..
في الرياحِ، في الضبابِ، في المَطَرْ
شَرَعْتُ جَبهتي،
عَقَدتُ بين حاجِبَيَّ عُقدةَ الظَّفَرْ
فلن أَموتَ عند نَعلِكَ الحَفِيّ بالعبيدِ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١٩/٣.
(٢) المصدر السابق، ١٥٧/١.
(٣) التدوير في الشعر العمودي: أن تكون تفعيلة العروض، والتفعيلة الأولى من عجز البيت مشتركتين في كلمة واحدة. انظر: الخلاصة الثريّة في علم أنغام موسيقا شعر العربية، د. صادق أبو سليمان، ص١٧٥.
(٤) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٦١/١.
(٥) المصدر السابق، ٢٦٣/١.

يا قَدَرْ!!..

تمثّل بدايةُ المقطع حالةَ تحدّي ومواجهة بين الأنا والآخر، والأنا تمثله ذات الشاعر، بينما الآخر يتلبّسه القدر، ويبدو القدرُ هنا ليس طابعا مرجعيّاً مقدّسا؛ بل نظاما سلطوياً قهرياً يمكن منازعته ومنازلته (أرح يديك/ نعلك الحفيّ بالعبيد)، وتبدو أنا الشاعر متوهّجة بالعزيمة والإصرار ومتّشحة بالتحدي والعنفوان؛ يدلّ على ذلك تركيب النفي (لن تذلني/ لن أموت)، والصور التشبيهية (أظافري نشبتها لظى/ خافقي جبلته حجر) والاستعارية (شرعت جبهتي). ويحيلنا هذا المقطع إلى قول الشابي في قصيدة (نشيد الجبار)[1]:

وأقـــــول للقَـــــدَرِ الـــــذي لا يَنْثنـــــي	**عـــــن حـــــرب آمـــــالي بكـــــل بـــــلاءِ:**
"لا يطفـــىء اللهـــبَ المـــؤجَّجَ فـــي دَمـــي	**مـــــوجُ الأســـــى، وعواصـــــفُ الأرْزاءِ**
«فاهـــدمْ فـــؤادي مـــا اســـتطعتَ، فإنَّـــهُ	**ســـــيكون مثـــــلَ الصَّـــــخْرة الصَّـــــمَّاءِ»**
«ويعـــــيشُ جبَّـــــارا، يحـــــدِّق دائمـــــاً	**بـــــالفَجْرِ..، بـــــالفجرِ الجميـــــلِ، النَّـــــائي**
«سَـــأَظلُّ أمشـــي رغْـــمَ ذلـــك، عازفـــاً	**قيثـــــارتي، مترنِّمـــــا بغنـــــائي»**

تبدو المقاربة الدلالية من خلال خطاب المواجهة مع القدر، وعبر الترادفات اللغوية بين النصين (الخطر/ بلائي – لظى/ اللهب – خافقي/ فؤادي – حجر/ صخرة)، وعبر التراكيب المتفجّرة بالأمل (عقدت بين حاجبي عقدة الظفر/ يحدق دائماً بالفجر).

وفي المقطع الثاني تظهر محاولة القدر فرض الوحشة والجدب على أنا الشاعر، يقول[2]:

فـي الأُمسِياتِ..
حينَ تَجنَحُ الطيورُ عَبرَ ساحةِ الشَّفَقْ
لا عُشَّ لي..
وحينَ يَظمأُ السِّراجُ في الدجى إلى رَمَقْ
لا كأسَ لـي..
فَأَنشُدُ العزاءَ في الحـروفِ تَـأكُلُ الوَرَقْ

---

(١) ديوان أبي القاسم الشابي، ص١١-١٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٦٤/١.

حتى يُكَذِّبَ الصباحُ

كُلَّ ما رَوَتْ هواجِسُ الأَرَقْ

فَلَن تَعِزَّ كِسرةُ الحياةِ

إن نَضَحتْ دونَها العَرَقْ

ولن أَموتَ عند نَعلِكَ الحَفِيِّ بالعبيدِ

يا قَدَر!!..

والخطيب يجد في شعره السلوى والعزاء (**فَأَنشُدُ العزاءَ في الحروفِ تَأكُلُ الوَرَقْ**) في مواجهة حالة القهر، وهذا يحيلنا إلى إضاءته التي يقول فيها: "ها أنذا الآن في مرحلة ما بعد اللجوء، هَرَباً من «بلاد الأردن»، إلى «بلاد سوريا»!!.. أنتقل فجأة من خانة «اللاجيء الفلسطيني» إلى خانة «اللاجِيء السياسي»!!... لكل ذلك رفضتُ رفضاً تحريمياً قاطعاً، ولا كتحريم مالكٍ للخمر، أن أصطف في طابور ألوف «اللاجئين السياسيين الأردنيين/الفلسطينيين معاً» أمام أبواب وزارة الداخلية السورية، ولاحقاً لذلك أمام أبواب المخابرات الناصرية على عهد الوحدة، لكي أتقاضى أيَّ مُخصَّصٍ ماليّ بصفة «لاجيء سياسي»، أو بالمجَّان بأيّ وصفٍ كان"[١]. وفي ختام المقطع يعود دالّ التحدي للظهور عبر تركيب النفي (**لن تعزّ/ لن أموت**)، وعبر تكرار قفلة المقطع الأول (**لن أموت**).

وخلال المقطعين السابقين تظهر الحاجة لاستكمال طريق الخلاص والوصول إلى سلّم الأمان (**حتى يُكَذِّبَ الصباحُ كُلَّ ما رَوَتْ هواجِسُ الأَرَقْ**). وفي المقطع الثالث تتسع الأنا لتشمل رفاق الدرب/البعث، يقول الخطيب[٢]:

يا أَيُّـها الرفاقُ..

أَشرِعُوا الجِباهَ لِلغَدِ الذي اقتربْ

مِن أَين نُشعِلُ الدجى

إن نحنُ لم تكن عِظامُنا الحَطَبْ

يا أَيُّـها الرفاقُ لا تعاتبوا الزمانَ،

بَل لَهُ العَتَبْ

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٥٩-٢٦٠.

(٢) المصدر السابق، ١/١٦٥.

نحنُ الذين نَفْغَرُ الأَكُفَّ

قانعينَ بالذي وَهَبْ

نحنُ الذين نعرفُ الشَّكاةَ دائماً،

ونجهلُ الغَضَبْ

وَنُوقِدُ الشُّموعَ.. نَحرِقُ البَخُورَ..

عند مَذبَحِ القَدَرْ!!

يبدأ المقطع بتوظيف الأساليب الإنشائية (النداء والأمر والاستفهام والنهي)، ويأتي التكثيف لهذه الأساليب الإنشائية؛ لغرض تحفيز الإرادة، ثم ينتقل المقطع إلى الأسلوب الخبري؛ لغرض التبرير والإقناع، فالأسلوب الخبري "ارتبط بصفة أساسية بالجانب النفعي للغة، أو بتقديم معلومة معيّنة إلى المتلقي، في حين ارتبط الأسلوب الإنشائي بالجانب التأثيري العاطفي لها؛ إذ يضفي على الأنساق التعبيرية حيويةً ونشاطاً، ينعكس تأثيرها إيجاباً على مدركات المتلقي وأحاسيسه؛ فيندفع إلى المشاركة البنّاءة في إنتاج الدلالة النصية"[(١)]. ويُخْتَتَمُ المقطع بلازمة القدر (نحرق البخور عند مذبح القدر) التي تغاير قفلة المقطعين الأول والثاني، ويبدو أن هذا التغاير فرضه الانتقال من أنا الشاعر في المقطعين الأول والثاني إلى الأنا الجامعة في المقطع الثالث. والمقطع بمجمله دعوةٌ صارخةٌ للتمرد على السلطة القهرية/ الأنظمة المستبدة.

وفي المقطع الرابع والأخير يظهر الإيمان بجيل الغد الذي سيحقق الخلاص، يقول الخطيب[(٢)]:

لكنَّ جيلاً صاعِداً من العذابِ،

مِن حقيقةِ الأَلمْ..

غيرَ القديمِ –

غيرَ زُمرةِ البلاطِ ، والحريمِ، والصَّنَمْ

جيلاً من الحُقُولِ،

مَوسِماً يَفِيضُ بالإباءِ والشَّمَمْ

سوف يَلُزُّ[(٣)] الأُفْقَ عند مَطلبِ الحياةِ

---

(١) البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، د. محمد صلاح أبو حميدة، ص١٧٧.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٢٦٦.

(٣) لَزَّ الشيءَ بالشيء يَلُزُّه لَزًّا وأَلَزَّه: أَلزمه إياه، ولَزَّه يَلُزُّه لَزًّا ولَزازاً أَي شَدَّه وأَلصقه. انظر: لسان العرب، ابن منظور، مادة

راسخَ القَدَمْ

فَلتَنْشُر الحقولُ مَدَّها على الربى

وَلتَزحَف الخِيَمْ

إلى انعتاقِ وعدِ الصبحِ

مِن براثنِ القضاءِ.. والقَدَرْ!!..

فالعذاب والألم دافعان للتمرّد والثورة على مسوّقي سياسات الأنظمة الظالمة، وعلى الفساد وتخاذل القيادات (زمرة البلاط والحريم والصنم)؛ لذا سينبثق الأمل من رحم الألم مع ولادة جيل الخلاص. وتعود لازمة القدر للظهور في نهاية المقطع؛ للتأكيد على انعتاق فجر الحرية، وانتصاره على براثن القهر وسياساته. وخلال المقطعين السابقين تعود الحاجة لاكتمال مشروع الحرية، والوصول إلى درب المجد والكرامة (إلى انعتاقِ وعدِ الصبحِ مِن براثنِ القضاءِ والقَدَرْ). ويبدو أن ترابط الصور داخل مقاطع القصيدة، وتراكمها في جوّ نفسيّ متصاعد أدى إلى ظهور تلك المقاطع كمشاهد تصويرية ضمن مادّة فيلميّة واحدة.

أما القصائد ذات المقطع غير المعنونة وغير المرقمة، فمنها ما يفصل بين مقاطعها فراغات من بياض الصفحة: كقصيدة أرض المعاد، وقصيدة أنهض من جنازتي وأمشي[١]، ومنها ما يفصل بين مقاطعها أيقونات بصرية، كالزهور الثلاثة مثلاً، ومن هذا النمط: قصيدة سيأتي الذي بعدي، وقصيدة من بحر يافا النسيم[٢]. وقد يفصل بين بعض مقاطع القصيدة الواحدة بياض الصفحة وبين البعض الآخر الأيقون، فيجتمع فاصل البياض والأيقون في القصيدة الواحدة، مثل قصيدة قم فأنذر في الشرق[٣]، وسنشير إشارات سريعة إلى قصيدة (أهل السلام) كنموذجٍ من النمط الأول، فالعنوان بداية تركيبٌ إضافيٌّ يبدأ بلفظ الأهل الذي يوحي بحجم العلاقة، ودفئها، وإضافة هذا اللفظ إلى السلام بما يحمله من دلالة الخير والأمان يحيلنا إلى تركيب (دار السلام) الرامز إلى بغداد. وتتوزّع الخيوط الدلالية للقصيدة ضمن سبعة مقاطع يقول الخطيب في الأول[٤]:

قُـــــلْ لِلجَبــــانِ، لِغيرِنـــــا الأَصــــــفادُ   لَـــــكَ، لِلعبيــــــدِ سَـــــــتُرفَعُ الأَعـــــوادُ

=(لزز)، ٥/٤٠٤.

(١) انظر: الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١١٩، ٢/٨١.

(٢) انظر: المصدر السابق، ٢/٧٥، ٢/٥٣.

(٣) المصدر نفسه، ١/٢٢٥.

(٤) المصدر نفسه، ١/٣٢٧.

قـــد كـــان جـــلاَّدٌ سِـــواكَ، فلـــم نَـــنَمْ حتـــــى تَجَـــرَّع كأسَـــــهُ الجَـــــلاَّدُ

إنـــــي لأُقسِـــمُ أَن أَراكَ علـــى الخُطَـــى مزَقـــاً، وتَغمـــرَ دِجلـــةَ الأَعيـــادُ

أَنَسِـــيتَ مـــا شـــعبُ العـــراقِ وثـــأرُهُ أَنَسِـــيتَ أَن جَهَنَّمـــاً بغـــدادُ

أَنَسِـــيتَ أَنَّ الخـــائنينَ وَقُودُهـــا وَلِكُـــلِّ طـــاغٍ عنـــدها مِيعـــادُ

يظهر في بداية القصيدة – وهي من مؤلفات عام ١٩٥٩م – الوعيد لقيادات الشعب العراقي التي حاولت السطو على حريّته وكرامته، والجبان كناية عن (عبد الكريم قاسم) أول رئيس وزراء للجمهورية العراقية، بعيد الإطاحة بالملكية في ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م، والذي ما لبث – وبدعم من الحزب الشيوعي العراقي – أن استبعد خصومه من أعضاء تنظيم الضباط الوطنيين وعلى رأسهم (عبد السلام عارف) والمدعوم من البعث الذي كان يدعم الوحدة مع الجمهورية العربية المتحدة بزعامة ناصر. والمقطع يغلب عليه الأسلوب الإنشائي للدلالة على حتميّة العقاب للجبناء، والظالمين (جلاد)، والخائنين؛ لذا تتبدّى أساليب التأكيد، ومن هنا تظهر فكرة الصلب (سترفع الأعواد). ويشير لفظ الجلاد إلى نوري السعيد باعتباره عنواناً للظلم سبق قاسم. كما يظهر في نهاية المقطع استلهامٌ من النص القرآني في مثل قوله تعالى: ﴿ **فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ** ﴾[١]، وهذا الإسقاط للنص القرآني على حقيقة الصراع يعزّز حتميّة العقاب، فلفظ (الخائنين) يقابل لفظ (الكافرين) في النص القرآني ولفظ (جهنم) يقابل لفظ (النار) في النص القرآني، وتكتمل الصورة بتشبيه بغداد بجهنم، وفي المقطع الثاني تأتي صيغة الأمر بـ (قل) كأداةِ ربطٍ دلاليّ بين المقطعين، يقول الخطيب[٢]:

قُـــلْ لـــن تَمِـــيدَ علـــى الضـــحى عَزَماتُنـــا إنَّـــا لهـــا لـــو مـــادت الأطـــوادُ

إنَّـــا هنـــا قَـــدَرٌ يُريـــدُ، فَتنحنـــي عُـــوجُ الأُنـــوفِ علـــى الثـــرى تنقـــادُ

إنَّـــا هنـــا الـــوطنُ الكبيـــرُ، وَحُلْمُـــهُ وجِراحُـــهُ، وصـــباحُهُ الوَقَّـــادُ ؟!

مهـــلاً، ضُـــحى «تَمُّـــوزَ» أيـــن بَشـــيرُهُ أَيـــن الأُبـــاةُ النُّخبـــةُ الـــرُّوَّادُ ؟!

أَيـــن الـــذين سَـــقى الفُـــراتَ عَطـــاؤُهم وَمَشَـــوْا علـــى سُـــنَنِ الجـــدودِ، وزادوا ؟!

(١) البقرة: ٢٤.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٢٧/١-٣٢٨.

يكتسب هذا المقطع طابعاً دلالياً مقابلاً لطابع المقطع الأول، ولكنه يأتي ضمن الرؤية الفكرية والشعورية نفسها، فالمقطع الأول يخاطب الآخر الظالم، والمقطع الثاني ينطق بلسان الأنا الجمعية في سياق التأكيد على العزة، والإباء، وعدم الخنوع على مدار التاريخ، وفي البيت الاول يظهر الاستلهام من النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ **وَأَلْقَى فِي الأَرْضِ رَوَاسِيَ أَن تَمِيدَ بِكُمْ وَأَنْهَاراً وَسُبُلاً لَّعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ** ﴾[١]، فالعزائم أقوى من الجبال، وسبيل الحرية قريب وواضح المعالم (لن تميد على الضحى عزماتنا)، وهذا الضحى امتدادٌ لضحى (تموز)، والتي هي إشارة تاريخية إلى الثورة ضد الملكية. وفي المقطع الثالث تظهر البؤرة الدلالية لعنوان القصيدة يقول الخطيب[٢]:

يا دارةَ العَبَّاسِ ، لَزَّ رِحابَكِ العَجَمُ

عاجَ المَغُولُ على حِماكِ، وناخَ لَيلُهُمُ

أَبناءُ غيرِ أَبٍ، قَذَى ما تَنسِلُ الأُممُ

«أَهلُ السلامِ»!!.. وَيَكْنِزُ الطَّاعونَ قَلبُهُمُ

إنيَّ لأُقسِمُ بِالعُروبةِ.. باسمِها القَسَمُ

بِجراحِ هذا الشعبِ، سوف يُحَطَّمُ الصَّنَمُ

بغدادُ عِشقُ دَمي.. هَوَىً مِن يَعرُبٍ وَدَمُ

جُرحٌ سَقى دهرَ العذابِ، وعاد يَلتَئِمُ

بغدادُ لي.. وَلَهُم يَظَلُّ العارُ والندمُ

بغدادُ إِرثُ أَبي.. وَقُطَّاعُ الطريقِ هُمُ

ولإلقاء المزيد من الضوء على البؤرة الدلالية لتلك العنونة تجدر الاستعانة بقول الخطيب: "ومن هنا تحديداً وقع الانقلاب «القاسمي» على الثورة العراقية.. واستولى الشيوعيون على مصائر العراقيين.. وفيما بين النهرين، دجلة، والفرات، أخذ يجري على الفور نهر ثالث من الدماء.. وكل ذلك تحت شعار غصن الزيتون إياه.. وحمامة السلام المكذوبة على بُسطاء الناس!!"[٣]. يبدو أن وضع التركيب الإضافي (أهل السلام) بين مزدوجيْن، يعقبهما علامتيْ تعجّب، وهامشٌ نقَطي، يشير إلى مقصدية الخطيب القائمة على اعتبار هذا التركيب يمثّل بؤرة العنونة، ويحمل دلالاتها الفكرية، وتأتي المفارقة الساخرة بعيد هذا التركيب

(١) النحل: ١٥.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/٣٢٨-٣٢٩.

(٣) المصدر السابق، ١/٣٢٥.

مباشرة (ويكنز الطاعون قلبهم)؛ لتضفي بعداً دالاً على نفاق هؤلاء الانقلابيين وحلفائهم، بادعائهم الحرص على الخير والسلام، وهكذا كان التركيب يؤكّد العلاقة الجدلية ما بين العنوان ومتن القصيدة، بحيث لا يمكن لأحدهما إنتاج الدلالة بعيداً عن الآخر.

وتجدر الإشارة إلى انحراف الإيقاع الموسيقي في هذا المقطع انحرافاً بسيطاً عن المقطعين السابقين، ففي حين تناغم المقطعان السابقان على وزن الكامل التام والقافية المطلقة المردوفة بروي الدال المضموم؛ فإن هذا المقطع وبعض المقاطع التالية جاءوا على مجزوء الكامل وقافية مطلقة بروي مضموم، هو هنا الميم، وفيما بعده الباء ثم اللام. ويبدو أن هذا التنويع في الإيقاع ضمن البحر نفسه وبالقافية المطلقة ينسجم مع التنويع الدلالي للمقاطع ضمن الجو الشعوري الواحد للقصيدة بمجملها.

وفي المقطع الرابع يظهر الفخر بالتاريخ المجيد للشعب العربي في العراق والسخرية بأعدائه، يقول الخطيب[(١)]:

هذا الذي شَقِيَ الزمانُ ، وشابت الحِقَبُ

مِن دُونِـهِ، وَكَبَتْ على أقدامِهِ النُّوَبُ

هذا الذي نَضَبَ القرونَ، وعادَ يصطَخِبُ

يَهَبُ الرسالةَ.. يا يَمينَ الخيرِ ما يَهَبُ

هذا الذي التِّيجانُ، ساعةَ لَهْوِهِ، اللُّعبُ

شعبي العظيمُ، فَمَن تُراكَ لَدَيهِ يا ذَنبُ؟!

وفي المقطع الخامس تظهر رؤية الخطيب لهذا الحاكم المخدوع من الغرب الذي صنعه كما يرى، يقول[(٢)]:

خَدَعُوكَ، لا عُوفِيتَ، بَيْتُ البُومةِ الطَّلَلُ

خَدَعُوكَ، هاجَ على الهُتافِ خيالُكَ الثَّمِلُ

وَطَفَوْتَ فوق غُثَائِهم، يا خانَكَ الأَملُ

أَنت الذي نَفَضَ العراقَ، إذنْ، ولا خَجَلُ!!

---

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٢٩/١.

(٢) المصدر السابق، ٣٣٠/١-٣٣١.

أنت الذي نَشَرَ القبورَ، وَوَحدكَ الرَّجُلُ!!

بل أَين كنتَ، وَصَدْرُنا بالثأرِ يَعتَمِلُ

وعلى سَخِيِّ جِراحِنا تَتَوَقَّدُ الشُّعَلُ

خَدَعُوكَ، وَيلَكَ يا صنيعةُ ، غيرُك البَطَلُ

إنَّا هُنا قَدَرُ العروبةِ ، جُنْدُها الأُوَلُ

مِلءَ الطريقِ إلى الخلودِ.. وفي غدٍ نَصِلُ

وفي المقطعين السادس والسابع تبرز نبوءة الخطيب بهلاك الطغاة، وإيمانه المطلق ببعث الأمة وخلاصها، يقول[١]:

قُــــل لِلحَقُــــودِ، إذا تَصَـــــعَّرَ خَــــدُّهُ   شَــــقِيَتْ بنــــا مِــــن قَبلِــــكَ الأَحقـــادُ

إنَّــــا علــــى شَــــوْطِ الجُــــدودِ نُتِمُّــــهُ   وَوَراءَنــــــا الأَحفــــــادُ، والأَحفــــــادُ

عــــاد الزمــــانُ بنــــا، وعــــادَ شــــبابهُ   والصــــامدونَ علــــى الرســــالةِ عــــادوا!!

ويبدو أن الخطيب هنا يلمّح إلى رجال حزب البعث العربي (شبابه) ورسالته التي تظهر في شعار هذا الحزب (أمة عربية واحدة ذات رسالة خالدة). ويجدر التنبيه إلى أن مطلع القصيدة كان بمثابة لازمة شعرية تُمَثِّل أداةَ ربطٍ دلاليّة بين المقاطع.

ومن القصائد ذات المقاطع غير المعنونة وغير المرقّمة التي يفصل بينها أيقونات بصريّة طباعيّة: قصيدة (نمزّق الليل بأيدينا)، وقصيدة (عِمْ صباحاً لبنان)[٢] ونشير إليهما سريعاً، فالعنوان في القصيدة الأولى تركيب جملة فعلية يبدأ بالفعل (نمزّق) وهو فعلٌ حركيٌّ دالٌّ على السلب، والفاعل ضميرٌ جمعيٌّ، يؤكّد ارتباطَ الشاعر بقومه باعتباره عنصراً ضمن منظومتها الفاعلة، ومجيء لفظ (الليل) بعد فعل (التمزيق) يؤكد الصراع مع الظلم والقهر، ويحيلنا إلى نصّ قوله تعالى: ﴿ **وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ** ﴾[٣]، ويأتي الجار والمجرور (بأيدينا) متعلّق بفعل التمزيق باعتبار اليد هي أداة البطش الرئيسية.

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٣٣٢/١.

(٢) المصدر السابق، ١٤٣/١، ٢٠٩/٣.

(٣) يس: ٣٧.

وإذا دلفنا إلى نصّ القصيدة وجدناه يتكون من مقطعين: الأول يؤكد دور المعاناة في إطلاق الثورة والانتقام، يقول الخطيب[١]:

أمـــا تَرانـــا فـــي الـــدُّجَى نَغْتَلـــي ۞ وَمَوْعِـــدُ الثـــأرِ يُنادينـــا

نَســعى إلـــى الفجـــرِ، ومـــا نَـــأْتَلي ۞ نُمـــزِّق الليـــلَ بأَيـــدينا

إن كنـــتَ لا تَعـــرفُ مَـــنْ أُمَّتـــي ۞ فأســأل عـــن العُـــرْبِ الميادينـــا

هـــذا الصـــدى رَجْـــعُ أَناشـــيدنا ۞ لَمّـــا عَبَرنـــا الأُفْـــقَ حادينـــا

نكـــادُ مِـــن سَـــوْرَةِ آلامِنـــا ۞ نَـــتَّخِذ الحقـــدَ لنـــا دِينـــا!!

* * *

ويبدو أن هذا المقطع يتضمن بؤرة العنوان، وفي المقطع الثاني يؤكّد الخطيب حتمية الثورة طريقاً للخلاص والتحرر، يقول[٢]:

سَـــنَلتقي يومـــاً علـــى مَوْعـــدٍ ۞ لِلثـــأرِ، فـــي يافـــا، وفـــي الكرمـــلِ

سَـــيَجمعُ التـــاريخُ أَشـــتاتَنا ۞ واحـــدةَ الرايـــةِ والجحفـــلِ

وبعـــدُ نمضـــي فـــي ائـــتلاقِ الضـــحى ۞ إلـــى مَراقـــي مَجـــدِنا الأولِ

وَيَعلَـــمُ الشُّـــذَّاذُ مَـــنْ أُمَّـــتي ۞ وأيَّ دارٍ حُـــرةٍ مَـــوئِلي

فَلْيزرعُـــوا فـــي الرَّحـــبِ آثـــامَهم ۞ هـــا نحـــنُ أَلْوَيْـــنا علـــى المِنجَـــلِ!!

إذن كانت ثيمة الثورة نقطة تقاطع دلاليّة بين المقطعين، ومثّلت قيمة لها شأنها في الوجود والصراع الإنساني؛ لذا يشيع فيهما معجمٌ لفظيٌّ وتراكيبيٌّ دالٌّ، مثل: (نغتلي/ الثأر/ نمزق/ نتخذ الحقد/ ألونيا على المنجل)، وهكذا كانت المؤشّرات العَلاميّة بحكم وجودها بين المقطعين بمثابة تمايزٍ، وتباينٍ نسبيّ ضمن إطارٍ دلاليّ واحدٍ ينسجم مع التوق للخلاص والتشوق للحرية، مما يؤكد أن "المقطع الشعري في علاقته بغيره يمثل مجموعة من دلالات ذات انسجام وتكامل نسبيين مع غيره من المقاطع، حيث ينطوي هذا الانسجام أحيانا على مفارقات وتعارضات وأضداد، لكن كل ذلك يسمح لنا في النهاية برؤية تكاملية عبر مقاطع

(١) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ١/١٤٣.

(٢) المصدر السابق، ١/١٤٤.

القصيدة، تؤكد كونها نصّا له انسجامه وتكامله في فضاء شعري يحتوي التنوع"[١]، وهذا التوق للخلاص يتناغم مع اعتماد القصيدة على وزن السريع، وبِحَرفيْ الروي (النون واللام)، فرويّ النون حرفٌ انفجاري ورويّ اللام حرف استعلاء.

أما القصيدة الثانية (عِمْ صباحا لبنان) فعنوانها أيضاً تركيب جملة فعلية، ولكنه يبدأ بفعل أمر (عم) متبوعاً بظرف، و(عم) عند قومٍ أصلُها (أنعِمْ) – كما يذكر البغدادي – فحذفت الهمزة والنون للتخفيف، وعند الأصمعي أن (عم) في كلام العرب أكثر من (أنعم)، والصباح من نصف الليل الثاني إلى الزوال، وتركيب (عم صباحاً) دعاءٌ بالسقيا والخير والنعماء[٢]، ومجيء لبنان بعده يؤكد كيان المخاطَب، وقربَه من المخاطِب، و(عم صباحاً) أسلوب للتحية عند العرب، منه قول امرئ القيس[٣]:

ألا عِمْ صَباحاً أيّها الطّللُ البالي ... وَهل يَعِمنْ مَن كان في العُصُرِ الخالي

وقول زهير بن أبي سلمى[٤]:

فَلَمّا عَرَفتُ الدارَ قُلتُ لِرَبعِها ... أَلا عِم صَباحاً أَيُّها الرَبعُ وَاِسلَمِ

وإذا أمعنّا النظر في نصّ القصيدة وجدناه يتكوّن من أربعة مقاطع، يتناغم مطلع المقطع الأول والثالث مع عنوان القصيدة، حيث يقول الخطيب[٥]:

عِمْ صباحاً، لبنانُ عَمَّ الضياءُ ... وَصَحا، يومَ أن صَحَوْتَ، الرجاءُ

عُدْتَ تَأسو الجراحَ فينا، جريحاً ... فَحَنَتْ رأسَها لكَ الكبرياءُ

كان لَمَّا أَنْ شاءَكَ اللهُ فرداً ... قالَ كُنْ، فاستَوَيْتَ كيفَ تَشاءُ

يأتي المقطعُ هنا حالةَ فخرٍ بدحر لبنان للمحتلّ الاسرائيلي؛ لذا يستلهم الخطيب النصّ القرآني في مثل قوله تعالى: ﴿ إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ ﴾[١]. والمقطع الثاني يمثّل حالةَ لجوء

---

(١) سميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، ص١٣٩.

(٢) انظر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، ٦٠/١-٦١.

(٣) ديوان امرئ القيس، ص٢٧.

(٤) شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، ص١٩.

(٥) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢٠٩/٣.

الفلسطيني للاستنجاد بأخيه العربيّ في لبنان، وفي المقطع الثالث يبدو لبنان أمل الأمة جميعها في الخلاص؛ لذا يستدعي الخطيب أسطورة العنقاء ورموزاً وأحداثاً دينية، وفي المقطع الرابع والأخير تصل نشوة الفرح إلى ذروتها عبر توظيف المفارقة في قوله في ختام القصيدة[٢]:

لســـــــتُ أدري، أَبالســـــــماءِ زَفـــــافٌ　　　أم إلـــــى أرضِـــكُم، تُـــزَفُّ الســـــماءُ!!

وقد اعتمد الخطيب في قصيدته على وزن الخفيف، وقافية مطلقة مردوفة، وبروي الهمزة المضموم، والردف هنا (مد الألف) مع الهمزة الحلقية ينسجمان مع حالة الشوق الشديد للخلاص، الذي يمثّل لبنانُ أحدَ أوجهِه في نظر الخطيب.

وهكذا كانت العنونة بمثابة علامة سيميائيّة مرافقة لمتون النصوص، وهي بانفتاحها على التراث، وبإحالاتها التناصية تمدُّ المتلقي بإلماعة مقصودة تستفزّه إلى التوغّل في أعماق النصّ وأغواره؛ للبحث عن جماليات تلك العنونة الإحالية، في حركة بندولية من العنوان إلى النصّ والعكس، متّخذاً كلّاً منهما وسيلة لتفكيك الآخر، وقراءته، واكتشاف مدلولاته.

---

(١) يس: ٨٢.

(٢) الأعمال الشعرية، يوسف الخطيب، ٢١١/٣.

الخاتمة

رصدت الدراسة ظاهرة التناص في شعر (يوسف الخطيب) من خلال مصادره، وأشكاله، ونظام العنونة، وحاولت الكشف عن الوسائل والخصائص الفنية والموضوعية التي امتاز بها تناص الخطيب ضمن رؤيته الشعرية، ومواقفه الفكرية، وتعبيراته الوجدانية. ومن الاستنتاجات التي تمخّضت عن تلك الدراسة ما يأتي:

١. في مجال التناصّ الديني اتّخذت استدعاءات الخطيب الدينية مساراً خاصاً لديه بما يتناسب مع رؤيته الفكرية، ومواقفه القومية، والوطنية، ولم تقف تلك الاستدعاءات عند الدلالات الأصلية للنصوص الدينية إلا قليلا. وظهرت من خلال تفاعلات الخطيب مع النصوص الدينية معاني الحرية، والعدالة، والثورة، والبعث، والعذاب، والألم، كما عمّقت تلك الاستحضارات من رؤيته الشعرية، وأسهمت في تشكيل البناء الفني لقصائده وإثرائه؛ لما يتمتّع به الدين من حضورٍ وتأثيرٍ في الوعي الجماعي.

٢. في إطار التناصّ التاريخي تنوّعت دلالات بعض الشخصيات والأحداث التاريخية التي وظّفها الخطيب، إما بشكل مماثل لما عُهِد عنها أو بشكلٍ مغاير، مثل: شخصية (نبوخذ نصّر)، كما أنه وسَّع من قدرتها الدلالية وفقاً لرؤيته وخيالاته، وسخَّر معظم استدعاءات التاريخ العربي الإسلامي؛ لهدف بعث الأمة العربية من رقادها واستنهاض عزائمها وقواها، وعبّر عن الحاضر من خلال الماضي، حيث وظّف المفارقة بين الماضي المجيد والحاضر المأزوم؛ للتأثير على مشاعر المتلقي، وإثارة وجدانه وتوسيع أفق تجربته الشعرية.

٣. في نطاق التناص الأدبي تعدّدت وتنوّعت صور استحضارات الخطيب لنماذجه وشخصياته الأدبية، إما نصوصاً شعرية كاستحضار نصوص أبي تمام والشابي، أو أقوالاً مأثورة كاستحضار مقولة امرئ القيس، أو قصصاً كاستحضار قصة قيس وليلى، أو نقداً كالتعريض بدرويش ونصوصه، أو بذات الشخصية كأبي نواس والخيام، أو معارضةً أسلوبية كالمعارضات مع المتنبي، وقد يكون الاستحضار في أكثر من صورة كالرد على قصيدة إيفتوشنكو، وجميع تلك الاستدعاءات عبّرت عن مواقفه القومية والوطنية والنقدية حيث برزت من خلال استدعاءات الخطيب الأدبية مظاهر حبّ الوطن، والدعوة للعودة والتحرير، وبثّ روح التمرّد والثورة، وعذابات الغربة، والحزن والقهر على الفُرقة، كما ابتعد الخطيب إلى حدٍّ كبير عن مماثلة استدعاءاته دلالياً، حيث وظّفها في إطار المقاربة والمغايرة دلالياً والمعارضة أسلوبياً، كما وسَّعت تلك الاستدعاءات من أفق تجربته الشعرية، وعمَّقت من مواقفه الفكرية وانسجمت معها، حيث كانت تناصاته الداخلية من علامات هذا التعمّق والانسجام بأدوات جمالية مختلفة.

٤. في سياق التناص الشعبي مع الحكاية والسيرة غلبت دلالات المعاناة – معاناة الأمة (شهرزاد)، ووُظِّفتْ الحكايات في التعبير عن فساد الحكّام وتخاذلهم (الشهريار/ زرادشت/ مسرور)، وازداد نقد الواقع السياسي سخريةً في (دبشليم/ جحا/ أبي زيد)، كما غلب في المثل الشعبي نقد الواقع السياسي والفنّي، بينما في الأغنية والعادات والتقاليد سيطرت روح الحنين وأمل العودة.

٥. في مجال التناص الأسطوري سيطرت الرموز الدالة على الخلاص والانبعاث (العنقاء/ الفينيق/ تموز وعشتار)، بالإضافة إلى (بروميثيوس) في دلالات المعاناة والتمرد والانبعاث أيضاً، كما برزت رموز (السندباد/ الخورنق/ أوديب) كأدوات للكشف عن فساد القيادات وتخاذلها، وظهرت دلالات الألم والمعاناة في رموز (مارس/هانيبال). وجميع تلك الدلالات جزءٌ من إيمان الخطيب بحتميّة بعث الأمة، وتغلّبها على رموز شقائها المتمثّلة في أعدائها، وحكامها المتخاذلين، كما برزت المتناصّات الشعبية والرمزية من خلال تقنيّتي الرمز والقناع، بحيث استلهم أصول استدعاءاته ودلالاتها العامة، ثم أعاد صياغتها؛ لينشد من خلالها مدينته الفاضلة، ويرسم رؤيته الفكرية الشاملة للمستقبل عبر الكشف عن تأزمات الواقع العربي المعاصر، وفضح نوائب الأمة، وتبيان سبل انعتاقها وتحررها، كما أن بعض الرموز الأسطورية في القصيدة الواحدة تعاضدت؛ لإنتاج وتكثيف الدلالة العامة، بحيث لا تبدو مقحمة على النص، بل معزّزة ومعمّقة للدلالة الرمزية الاولى، كما في قصائد: (أغاني مارس الصغير) و(أنهض من جنازتي وأمشي) و(التغريبة التونسية).

٦. من الخصائص الفنية للتناص:

أ- تداخلت وتشابكت مرجعيّات التناص مع بعضها البعض، كما تمازجت وتعالقت المتناصّات داخل المرجعية ذاتها، بحيث غدا التناص بالفعل لوحة فسيفسائية من شبكة استدعاءات وعلاقات إشارية داخل المرجعية الواحدة، أو مع المرجعيات الأخرى، وكان لهذا دوره في إكساب النصّ الشعري المصداقية والواقعية، والقوة في التعبير، وتعميق الرؤية الشعرية وإثراء البناء الفنّي، كما دلّ ذلك على سعة اطلاع الخطيب وعمق ثقافته.

ب- شيوع الترميز على نطاق واسع، بحيث غدا معبّراً عن هواجس الخطيب الشعرية، ومعادلا موضوعيّاً لرؤيته الفكرية، ومواقفه الوجدانية.

ت- إثارة وعي المتلقي ووجدانه من خلال نقد الواقع السياسي، وفضح أساليب الإفساد والقهر والظلم والانتهازية، وفي ذلك يهدف الخطيب إلى توجيه المتلقي نحو التمرّد والثورة.

ث- حدّة السخرية التي وصلت حدَّ الإقذاع، خصوصاً في الرباعيات ومطوّلة (امنع الخمرة عني).

ج- المزاوجة بين المماثلة، والمقاربة، والمغايرة دلاليّاً في توظيف النصوص، ومحاورتها.

ح- ظهور التناص الداخلي كعنصرٍ دالّ على انسجام الخطيب مع مبادئه، وتشبّثه برؤاه الفكرية الثورية، وحقوق أمته في الحرية والعدالة، وعودة شعبه.

٧. في نطاق أشكال التناص يتغلّب التناص الاقتباسي المحوّر على التناص الاقتباسي الكامل الذي يقلّ بشكلٍ كبير، فيما يعتمد التناص الاقتباسي الكامل بشكلٍ كبير على مماثلة، أو مشابهة الفكرة المستوحاة من النص المقتبس، بينما يعتمد التناص الاقتباسي المحوَّر إما على تعميق دلالة النص المقتبس، أو قلب دلالتها بتقديم رؤية مغايرة لها.

٨. يبدو أن لجوء الخطيب للتناص الإشاري عبر الإلماعة السريعة والمركزة يرجع إلى طبيعة الموقف الشعري الذي يتبنّاه في نصه، وتأتي بعض تلك الإشارات بطريقة عفويّة بحكم اختزانها في ذاكرة الخطيب الشعرية، كما أن الإشارة من خلال الصورة أو طريقة التركيب تغلب على الإشارة من خلال الكلمة في شعره.

٩. يبدو أن التناص الامتصاصي – باعتماده على هضم النصوص الغائبة، وصهرها، وتذويبها، ثم إعادة صياغتها، وتشكيلها في بناء لغوي جديد – يعدّ من أكثر أشكال التناص عمقاً، حيث تظهر من خلاله مهارة الشاعر في التلاعب باللغة القديمة، ومحاورة طرائق تركيبها، وإخضاعها لوسائله الفنية، وقد يحمل هذا البناء اللغوي الجديد في طيّاته مضموناً فكرياً جديداً، أو يعمل على تأكيد وتعزيز المضمون القديم.

١٠. يبدو أن التناص الأسلوبي يحاول نقل المتلقي مباشرة إلى أجواء النص المستحضر كليةً، كما أنه يهدف إلى توظيف لغة هذا النص في عمقها، وجاذبيتها، ومحاورة أساليبها، كما يبدو أن كلّاً من التناص الامتصاصي والأسلوبي يظهران بشكلٍ لافت في النصوص ذات الهاجس الوجداني أو التأملي؛ بينما يخفتان في النصوص الشعرية ذات النبرة الأيديولوجية القومية العالية.

١١. الملاحظ أن الخطيب استحضر شخصياتٍ لها حضورُها الفاعلُ في التاريخ الإنساني، لاسيّما التي تحمل طابع القوة والثورة، وقد تقاربت بشكلٍ عام نسبُ حضور الشخصيات المساعدة والمحورية، وكان لتقنيّات الخطيب في استحضار شخصياته دورها في إبعاد قصيدته عن الغنائية، وإكسابها طابعا دراميّا، حقّق لتجربة الخطيب الشعريةِ الأصالةَ والعراقةَ، وعزّز الرؤية الشعرية بطريقة موحية.

١٢. انسجمت عناوين الخطيب دلاليّا مع فضاء ديوانها وفضاء قصائدها؛ وفقا لحالته الوجدانية، ورؤيته الفنية، ومواقفه الفكرية، حيث استمدّت العنونة توجّهاتها النمطيّة من علاقتها بالواقع المعاصر؛ وهي بذلك تؤكّد تفاعل الخطيب مع هموم أمته وقضايا شعبه، كما اعتمدت بشكلٍ كبير على الرمز والاستعارة والكناية. ونحويّاً فقد تعدّدت صيغ عناوين الخطيب ما بين الإفراد، والتركيب الكليّ، والتركيب الجزئيّ الذي غلب على عناوينه بشكلٍ كبير، ومن حيث أنماط الجمل فقد غلبت الاسمية على الفعلية. كما تفاوتت هذه العناوين طولاً وقصرًا، وكان أطولها في عناوين مقاطع القصيدة المطوّلة (امنع الخمرة عني).

١٣. نجح الخطيب في إشراك المتلقي في العمليّة الإبداعية بفضل الدلالات المفتوحة لخطابه الشعري المتناص، حيث وسّع هذا الخطاب من هامش البحث والاطّلاع والتأويل والتفسير لدى المتلقّي.

وأخيراً يُوصي الباحث بعمل دراسات متخصّصة في شعر يوسف الخطيب في كلّ من الحقول والمجالات الآتية: دراسة مقارنة/ موازنة في التناص الأسطوري بين شعر يوسف الخطيب وشعر أحد معاصريه، دلالات الصلب وأدواته، السخرية في رباعياته، المفارقة ومنها شيوع ألفاظ الجدب والإخصاب، التكرار ودلالاته ومنه دلالات التيه والأحقاف والبرّيّة، ألفاظ البعث ودلالاته، شعر يوسف الخطيب ما بين الاتجاه الوطني والقومي، كما يمكن الإشارة إلى الميزة الخطابيّة الحماسيّة لشعر الخطيب ضمن المقرّرات الدراسية.

تمّ بحمد الله

ثبت المصادر والمراجع

الأعمال الشعرية والدواوين:

١- الأعمال الشعرية الجاهزة، يوسف الخطيب (مجنون فلسطين)، دار فلسطين للثقافة والإعلام والفنون(دمشق) بمساندة الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين(رام الله)، ٣ مج، ط١، ٢٠١١م.

٢- الأعمال الأولى، محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.

٣- الحماسة، أبو تمام حبيب بن أوس الطائي، تح: عبد الله بن عبد الرحيم عسيلان، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، ١٤٠١هـ = ١٩٨١م.

٤- ديوان ابن زيدون ورسائله، تح: علي عبد العظيم، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، ١٣٨٧هـ=١٩٦٧م.

٥- ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د. ت.

٦- ديوان أبي فراس الحمداني، تح: د. سامي الدهان، المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٤٤م.

٧- ديوان أبي القاسم الشابي، تح: أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٤، ٢٠٠٥م.

٨- ديوان أبي نواس الحسن بن هانئ الحكمى، برواية : حمزة الأصفهانى، وأبى بكر الصولى، تح: إيفالد فاغنر وغريغور شولر، النشرات الإسلامية، الطبعة الألمانية، ما بين عام ١٩٧٢م – ٢٠٠٦م.

٩- ديوان امرئ القيس، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٥، د.ت.

١٠- ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة، بيروت، د. ت.

١١- ديوان البارودي، تحقيق وضبط وشرح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.

١٢- ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تح: د. نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د. ت.

١٣- ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، مطبعة الغري، النجف – العراق، ١٩٣٥م.

١٤- ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصحّحه وشرحه: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧م.

١٥- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، تح: د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤٠٧هـ= ١٩٨٧م.

١٦- ديوان طرفة بن العبد، شرح الأعلم الشنتمري، تح: درية الخطيب ولطفي السقال، المؤسسة العربية – بيروت، إدارة الثقافة والفنون – البحرين، ط٢، ٢٠٠٠م.

١٧- ديوان العرجي، تح: د. سجيع جميل الجبيلي، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

١٨- ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، دار عالم الكتب، الرياض، ط٣، ١٩٩٦م.

١٩- ديوان لسان الدين بن الخطيب السلماني، تح: د. محمد مفتاح، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٤٠٩هـ=١٩٨٩م.

٢٠- ديوان همس الجفون، ميخائيل نعيمة، دار نوفل، بيروت، ط٦، ٢٠٠٤م.

٢١- رباعيات الخيام، تر: أحمد رامي، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢١هـ=٢٠٠٠م.

٢٢- سقط الزند، أبو العلاء المعري، دار بيروت ودار صادر، بيروت، ١٣٧٦=١٩٥٧م.

٢٣- شرح ديوان الفرزدق، ضبطه إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٨٣م.

٢٤- شرح ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد بن الحسن السكري، تح: عباس عبد القادر، منشورات دار الكتب والوثائق القومية – مركز تحقيق التراث، القاهرة، ط٣، ١٤٢٣ هـ= ٢٠٠٢م.

٢٥- شرح ديوان لبيد بن ربيعة، تح: د. إحسان عباس، وزارة الإعلام بدولة الكويت، ١٩٦٢م.

٢٦- شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٤٠٧هـ /١٩٨٦م.

٢٧- شرح شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس ثعلب، تح: د. فخر الدين قباوة، مكتبة هارون الرشيد، دمشق، ط٣، ٢٠٠٨م.

٢٨- الشوقيات: الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد شوقي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨م.

٢٩- علي محمود طه: قصائد، مختارات صلاح عبد الصبور، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

٣٠- كشف الغمة في مدح سيد الأمة، محمود سامي باشا البارودي، صحّحها وفسّر بعض غريبها ياقوت المرسي، مطبعة الجريدة، ١٣٢٧ هـ.

٣١- المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، قدّم لها وأشرف على تنسيقها: ميخائيل نعيمة، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩م.

النصوص المصدرية

٣٢- الأعلام، خير الدين بن محمود الزركلي (ت. ١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م.

٣٣- ألف ليلة وليلة، حسن جوهر وأمين أحمد العطار، دار المعارف، القاهرة، ط٢، د. ت.

٣٤- البداية والنهاية، الحافظ عماد الدين أبو الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي (ت. ٧٧٤هـ)، تح: عبد الله بن عبد المحسن التركي، دار هجر، ط١، ١٤١٨ هـ = ١٩٩٧م.

٣٥- تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، الملقّب بمرتضى الزَّبيدي (ت. ١٢٠٥هـ)، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٤١٤ هـ.

٣٦- تاريخ ابن خلدون، عبد الرحمن بن محمد المشهور بابن خلدون (ت. ٨٠٨هـ)، تح: خليل شحادة، وسهيل ذكار، دار الفكر، بيروت، ١٤٣١هـ=٢٠٠١م

٣٧- تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، عبد العظيم بن الواحد الملقب بابن أبي الإصبع المصري (ت. ٦٥٤هـ)، تح: حفني محمد شرف، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، القاهرة،

١٩٩٥م.

٣٨- جمهرة أشعار العرب، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي (ت. ١٧٠هـ)، تح: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، د. ط، ١٩٨١م.

٣٩- خزانة الأدب وغاية الأرب، تقي الدين أبو بكر الملقّب بابن حجة الحموي (ت. ٨٣٧هـ)، تح: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال – بيروت، دار البحار – بيروت، د. ط، ٢٠٠٤م.

٤٠- خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، البغدادي، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.

٤١- دلائل الإعجاز في علم المعاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني (ت. ٤٧١هـ)، تح: محمود محمد شاكر أبو فهر، مطبعة المدني بالقاهرة – دار المدني بجدة، ط٣، ١٩٩٢م.

٤٢- دلائل النبوة ومعرفة أحوال صاحب الشريعة، أحمد بن الحسين بن علي بن موسى الخُسْرَوْجِردي الخراساني، أبو بكر البيهقي (ت. ٤٥٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٥هـ.

٤٣- سير أعلام النبلاء، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي (ت. ٧٤٨هـ)، تح: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٤٠٥ هـ = ١٩٨٥ م، ٢٥ جزء.

٤٤- الشعر والشعراء، أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت. ٢٧٦هـ)، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣هـ.

٤٥- الصناعتين: الكتابة والشعر، أبو هلال الحسن بن عبد الله العسكري (ت. ٣٩٥هـ)، تح: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٩هـ.

٤٦- العقد الفريد، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد المعروف بابن عبد ربه الأندلسي (ت. ٣٢٨هـ)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٤هـ.

٤٧- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، أبو على الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (ت. ٤٦٣هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١م.

٤٨- فتح الباري شرح صحيح البخاري، أبو الفضل أحمد بن علي المشهور بابن حجر العسقلاني (ت. ٨٥٢هـ)، بوّبه: محمد فؤاد عبد الباقي، دار المعرفة، بيروت، ١٣٧٩هـ.

٤٩- فتوح مصر والمغرب، عبد الرحمن بن عبد الله بن عبد الحكم، أبو القاسم المصري (ت.: ٢٥٧هـ)، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٤١٥هـ.

٥٠- القاموس المحيط، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروزآبادى (ت. ٨١٧هـ)، مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسُوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط٨، ٢٠٠٥م.

٥١- الكامل في التاريخ، أبو الحسن علي بن أبي الكرم المشهور بابن الأثير (ت. ٦٣٠هـ)، تح: عمر عبد السلام تدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.

٥٢- كليلة ودمنة، عبد الله بن المقفع (ت. ١٤٢هـ)، المطبعة الأميرية، بولاق - القاهرة، ط١٧، ١٩٣٦م.
٥٣- لسان العرب، محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور (ت. ٧١١هـ)، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ.
٥٤- المحكم والمحيط الأعظم، علي بن اسماعيل أبو الحسن المشهور بابن سيده (ت. ٤٥٨هـ)، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٢١هـ=٢٠٠٠م.
٥٥- مجمع الأمثال، أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم أبو الفضل النيسابوري الميداني (ت. ٥١٨هـ)، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت - لبنان، ١٩٧٢م.
٥٦- مجموع الفتاوى، تقي الدين أبو العباس أحمد بن عبد الحليم بن تيمية الحراني (ت. ٧٢٨هـ)، تح: عبد الرحمن بن محمد بن قاسم، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة النبوية - المملكة العربية السعودية، ١٤١٦هـ/١٩٩٥م.
٥٧- المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله الحاكم محمد بن عبد الله الضبي الطهماني النيسابوري (ت. ٤٠٥هـ)، تح: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤١١هـ=١٩٩٠م.
٥٨- المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت. ٢٦١هـ)، تح: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت.
٥٩- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية (إبراهيم مصطفى وزملاؤه)، دار الدعوة، القاهرة، د. ت.
٦٠- مفتاح العلوم، الإمام أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر السكاكي (ت. ٦٢٦هـ)، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط٢، ١٤٠٧ هـ = ١٩٨٧ م.
٦١- المقرّب، علي بن المؤمن المعروف بابن عصفور (ت. ٦٦٩هـ)، تح: أحمد عبد الستار الجواري وعبد الله الجبوري، د.ن، ط١، ١٣٩٢هـ =١٩٧٢م.
٦٢- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، أبو الحسن حازم القرطاجني (ت. ٦٨٤هـ)، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
٦٣- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، شهاب الدين أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت. ١٠٤١هـ)، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٧.
٦٤- نهاية الأرب في فنون الأدب، شهاب الدين النويري (ت. ٧٣٣هـ)، تح: دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ط١، ١٤٢٣هـ=١٩٢٣م.
٦٥- الوساطة بين المتنبي وخصومه، أبو الحسن علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني (ت. ٣٩٢هـ)، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة.
٦٦- وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد المشهور بابن خلكان (ت. ٦٨١هـ)، تح: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
٦٧- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، عبد الملك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي (ت.

٤٢٩هـ)، د. مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٤٠٣هـ=١٩٨٣م.

المراجع

٦٨- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٧٨م.

٦٩- الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، دار المعارف، ط١٣، د. ت.

٧٠- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي الحديث، د علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤١٧هـ / ١٩٩٧م.

٧١- الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، د. أحمد جبر شعث، مكتبة القادسية، خان يونس – فلسطين، ط١، ٢٠٠٢م.

٧٢- أشكال التناص الشعري: دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٧٣- أفق الخطاب النقدي دراسات: نظرية وقراءات تطبيقية، د. صبري حافظ، دار شرقيّات، القاهرة، ط١، ١٩٩٦م.

٧٤- بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.

٧٥- البلاغة والأسلوبية عند السكاكي، د. محمد صلاح أبو حميدة، دار المقداد، غزة – فلسطين، ط٢، ١٤٣٠هـ=٢٠٠٩م.

٧٦- تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، حامد حفني داود، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، ١٩٩٣م.

٧٧- تاريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٧١م.

٧٨- تاريخ العرب الحديث، د. رأفت الشيخ، عين للدراسات والبحوث، القاهرة، ١٩٩٤م.

٧٩- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٨٠- تجربتي الشعرية، عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨م.

٨١- التفاعل النصي التناصية : النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٠م.

٨٢- التناص بين النظرية والتطبيق: شعر البياتي نموذجا، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، سورية، ٢٠٠٧م.

٨٣- التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر: أحمد العواضي أنموذجا، عصام واصل، دار غيداء،

عمان – الأردن، ط١، ١٤٣١هـ/٢٠١١م.

٨٤- التناص الشعري، قراءة أخرى لقضية السرقات، مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩١م.

٨٥- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٧م.

٨٦- التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي نموذجا، حصة البادي، كنوز المعرفة، الأردن، ط١، ٢٠٠٩م.

٨٧- التناص في شعر الرواد، د. أحمد ناهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

٨٨- التناص المعرفي في شعر عز الدين المناصرة، ليديا وعد الله، دار مجدلاوي، عمان – الأردن، ط١، ٢٠٠٥م.

٨٩- الجغرافية الفولكلورية للأمثال الشعبية الفلسطينية، سليم عرفات المبيض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٩٠- الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله الغذامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط٤، ١٩٩٨م.

٩١- الخلاصة الثريّة في علم أنغام موسيقا شعر العربية، د. صادق أبو سليمان، دار المقداد، غزة- فلسطين، ط١، ٢٠٠٨م.

٩٢- دراسات في الأدب العربي الحديث، محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت، ط١، ١٩٩٠م.

٩٣- دراسات في النص والتناصية، تر: د. محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٨م.

٩٤- درس السيميولوجيا، رولان بارت، تر: عبد السلام بنعبد العالي، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

٩٥- دلائليات الشعر، مايكل ريفاتير، ترجمة ودراسة: محمد معتصم، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة محمد الخامس، الرباط، ط١، ١٩٩٧م.

٩٦- ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور: الموت والبعث والحياة الأبدية، قاسم الشواف، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٩٧- سيمياء العنوان، د. بسّام موسى قطّوس، مطبعة البهجة – بدعم من وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ٢٠٠٢م.

٩٨- سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، د. عبد الناصر حسن محمد، دار النهضة العربية، القاهرة – مصر، ٢٠٠٢م.

٩٩- الشعر العربي الحديث: الشعر المعاصر، محمد بنيس، دار توبقال، المغرب، ط٢، ١٩٩٦م.

١٠٠- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، د. ت.

١٠١- الشعرية، تزفيتان تودوروف، تر: شكري المبخوت، ورجاء بن سلاّمة، دار توبقال، الدار البيضاء ، ط ٢، ١٩٩٠م.

١٠٢- شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، د. صلاح فضل، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط٢، ١٩٩٥م.

١٠٣- عتبات (ج. جينيت من النص إلى المناص)، تر: عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم – ناشرون، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠٤- عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء – المغرب، ط١، ١٩٩٦م.

١٠٥- علم النص، جوليا كرستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ١٩٩٧م.

١٠٦- العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، د. محمد فكري الجزار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٠٧- الفردوس المفقود، جون ميلتون، تر: د. محمد عناني، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة) – الإمارات العربية المتحدة، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

١٠٨- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، د. شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط١٢، د.ت.

١٠٩- في أصول الخطاب النقدي الجديد، تزفيتان تودوروف – رولان بارث – أمبرتو اكسو – مارك أنجينو، تر: أحمد المديني، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٨٩م.

١١٠- قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، د. محمد عبد المطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، القاهرة، ١٩٩٥م.

١١١- مدخل لجامع النص، جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٣، ١٩٨٦م.

١١٢- مرايا نرسيس: الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

١١٣- معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، أمين سلامة، مؤسسة العروبة، مصر، ط٢، ١٩٨٨م.

١١٤- مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.

١١٥- مناورات الشعرية، د. محمد عبدالمطلب، دار الشروق، القاهرة، ط٢، ١٤١٧هـ=١٩٩٦م.

١١٦- الموسوعة العامة لتاريخ المغرب والأندلس، نجيب زبيب، دار الأمير، بيروت، ط١، ١٤١٥هـ=١٩٩٥م.

١١٧- ميخائيل باختين- المبدأ الحواري، تزفيتان تودوروف، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٦م.

١١٨- هاملت، وليَم شكسبير، دار المعارف، القاهرة، ط٣، د.ت.

الرسائل والأطروحات الجامعيّة

١١٩- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ريتا عوض، رسالة ماجستير، الجامعة الأميركية، بيروت، ١٩٧٤م.

١٢٠- التشكيلات الفنية لصورة الدم في الشعر الفلسطيني الحديث من ١٩٦٧ إلى ١٩٩٣م، أسامة عزت شحادة، أطروحة دكتوراه، جامعة الفاتح، ليبيا، ٢٠٠٦م.

١٢١- التناص الديني والتاريخي في شعر محمود درويش، ابتسام موسى عبد الكريم أبو شرار، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، فلسطين، ٢٠٠٧م.

١٢٢- دراسة فنية في شعر يوسف الخطيب، سالم أبو محيسن، رسالة ماجستير، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ٢٠٠٤م.

١٢٣- يوسف الخطيب: حياته وشعره، أمل جمال أبو عيدة، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، الأردن، ٢٠٠٢م.

المجلّات والدوريّات العلميّة

١٢٤- التناص، عبد النبي اصطيف، مجلة راية مؤتة، جامعة مؤتة، الأردن، مج٢، ع٢، ١٩٩٣م.

١٢٥- التناص الأدبي في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، مجلة جامعة الخليل للبحوث، مج٨، ع١، ٢٠١٣م.

١٢٦- التناص الديني في شعر يوسف الخطيب، د. عمر عتيق، مجلة مجمع القاسمي للغة العربية، ع٦، ٢٠١٢م.

١٢٧- التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البنداري وعبد الجليل حسن صرصور وعبلة ثابت، مجلة جامعة الأزهر بغزة – سلسلة العلوم الإنسانية، غزة – فلسطين، مج ١١ ، ع٢، ٢٠٠٩م.

١٢٨- التناص القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل، د. علي سليمي ورضا كياني، مجلة دراسات في اللّغة العربية وآدابها – جامعة سمنان، إيران، ع٩، ٢٠١٢م.

١٢٩- التناص القرآني والتوراتي والانجيلي في شعر أمل دنقل، د. نادر قاسم، مجلة جامعة القدس

المفتوحة، فلسطين، ع٦، ٢٠٠٥م.
١٣٠- السيميوطيقا والعنونة، د. جميل حمداوي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج ٢٥، ع٣، يناير/مارس ١٩٩٧م.
١٣١- شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر: السياق والوظيفة، مفيد نجم، مجلة نزوى، سلطنة عمان، ع ٥٧، ٢٠٠٩م.
١٣٢- صوت التراث والهوية: دراسة في أشكال التناص الشعبي في شعر توفيق زياد، د. إبراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق، مج٢٤، ع١-٢، ٢٠٠٨م.
١٣٣- عتبات الكتابة في النقد العربي الحديث، عبد المالك أشهبون، مجلة علامات في النقد، مج١١، جزء٥٨، ٢٠٠٥م.
١٣٤- عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مج١٦، ع٦١، مايو ٢٠٠٧م.
١٣٥- عتبات النص الأدبي: مقاربة سيميائية، بخولة بن الدين، مجلة سمات، جامعة البحرين، مج١، ع١، مايو ٢٠١٣م.
١٣٦- في نظرية النص الأدبي، عبد المالك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠١، كانون الثاني ١٩٨٨م.
١٣٧- الكتابة أم حوار النصوص، عبد المالك مرتاض، مجلة الموقف الأدبي، ع٣٣٠، تشرين الأول ١٩٩٨م.
١٣٨- النص والتناص، رجاء عيد، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، مج٥، ع١٨، ديسمبر ١٩٩٠م.

مراجع شبكة المعلومات والمراجع الإلكترونيّة

١٣٩- القرآن الكريم، مصحف المدينة النبوية للنشر الحاسوبي، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، السعودية، الإصدار الأول http://www.qurancomplex.org.
١٤٠- السيرة الذاتية للشاعر يوسف الخطيب بقلمه، عبر موقع بيت فلسطين للشعر http://www.ppbait.org.
١٤١- قراءات في الأدب والنقد، شجاع العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
١٤٢- قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠م.
١٤٣- موقع الكتاب المقدس http://st-takla.org/Holy-Bible_.html.
١٤٤- موقع الموسوعة العربية http://www.arab-ency.com.
١٤٥- يوسف الخطيب: ذاكرة الأرض ذاكرة النار، ناهض حسن (فائز العراقي)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤م.